



Education and Culture

Culture 2000



EUROPEAN HERITAGE & MODERN DESIGN

ОБРАБОТКАТА НА СРЕБРО В БЪЛГАРИЯ ОТ СРЕДНОВЕКОВИЕТО ДО ДНЕС



Η ΕΠΕΞΕΡΓΑΣΙΑ ΤΟΥ ΑΡΓΥΡΟΥ ΣΤΗ ΒΟΥΛΓΑΡΙΑ ΑΠΟ ΤΟ ΜΕΣΑΙΩΝΑ ΩΣ ΣΗΜΕΡΑ

Академия за балканска цивилизация
Академия Βαλκανικού Πολιτισμού
2005

Изданието е реализирано по програмата

SILVER ART:
EUROPEAN HERITAGE & MODERN DESIGN

"Culture 2000"
Framework Programme in Support of Culture



2005 Съставители проф. д-р Кирил Топалов, д-р Веска Николаева
2005 Академия за балканска цивилизация
ISBN 954-9459-04-7

**ОБРАБОТКАТА НА СРЕБРО В БЪЛГАРИЯ
ОТ СРЕДНОВЕКОВИЕТО ДО ДНЕС**

**Η ΕΠΕΞΕΡΓΑΣΙΑ ΤΟΥ ΑΡΓΥΡΟΥ ΣΤΗ
ΒΟΥΛΓΑΡΙΑ ΑΠΟ ΤΟ ΜΕΣΑΙΩΝΑ ΩΣ ΣΗΜΕΡΑ**

Под редакцията на проф. д-р Кирил Топалов

София 2005

Академия за балканска цивилизация

SILVER ART:
EUROPEAN HERITAGE & MODERN DESIGN

"Culture 2000"
Framework Programme in Support of Culture



СЪДЪРЖАНИЕ

I. ИСТОРИЧЕСКИ ПРЕГЛЕД.

ОБРАБОТКАТА НА СРЕБРО В БЪЛГАРИЯ ОТ СРЕДНОВЕКОВИЕТО ДО ДНЕС. 1. ИСТОРИЯ. СТИЛОВЕ И ВЛИЯНИЯ. СОФИЙСКАТА И ЧИПРОВСКАТА ШКОЛИ - МЕЖДУ ИЗТОКА И ЗАПАДНА ЕВРОПА. 2. ФУНКЦИЯ, ФОРМИ И УКРАСА НА СРЕБЪРНИТЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ.

Η ΕΠΕΞΕΡΓΑΣΙΑ ΤΟΥ ΑΡΓΥΡΟΥ ΣΤΗ ΒΟΥΛΓΑΡΙΑ ΑΠΟ ΤΟ ΜΕΣΑΙΩΝΑ ΩΣ ΣΗΜΕΡΑ. 1. ΙΣΤΟΡΙΑ. ΥΦΗ (ΡΥΘΜΟΙ) ΚΑΙ ΕΠΔΡΑΣΕΙΣ. ΟΙ ΣΧΟΛΕΣ ΤΗΣ ΣΟΦΙΑ ΚΑΙ ΤΟΥ ΤΣΙΠРОВΤΣΙ – ΜΕΤΑΞΥ ΤΗΝ ΑΝΑΤΟΛΗ ΚΑΙ ΤΗΣ ΔΥΤΙΚΗΣ ΕΥΡΩΠΗΣ. II. ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ, ΣΧΗΜΑΤΑ ΚΑΙ ΔΙΑΚΟΣΜΗΣΗ ΤΩΝ ΑΡΓΥΡΩΝ ΠΡΟΙΟΝΤΩΝ.

II. ΤΡΑΔΙΤΙΟΝΝΑ ΟΒΡΑΒΟΤΚΑ ΝΑ ΣΡΕΒΡΟ.

1. Сребърни украшения за дрехи и тяло.
2. Среброто в църковната утвар.
3. Среброто в оръжейната украса.

III. СЪВРЕΜΕΝΝΑ ΟΒΡΑΒΟΤΚΑ ΝΑ ΣΡΕΒΡΟ.

1. Анжело Красини.
2. Петър Арбов.
3. Снежана Нейкова и Иван Георгиев.
4. Даниела Андреевска.
5. Николай Сардамов.
6. Димитър Делчев.
7. Цветелина Алексиева.

I. ИСТОРИЧЕСКИ ПРЕГЛЕД.

ОБРАБОТКАТА НА СРЕБРО В БЪЛГАРИЯ ОТ СРЕДНОВЕКОВИЕТО ДО ДНЕС

I. ИСТОРИЯ. СТИЛОВЕ И ВЛИЯНИЯ. СОФИЙСКАТА И ЧИПРОВСКАТА ШКОЛИ - МЕЖДУ ИЗТОКА И ЗАПАДНА ЕВРОПА

Обработката на сребро и злато (за двете дейности на български се използва една обща дума - “златарство”, съответно “златари”, “златарски произведения” и т. н.) по българските земи има дълбоки корени - още в тракийската епоха, от която у нас са намерени уникални и богати съкровища, съдържащи истински шедеври на златарското изкуство. Достатъчно е да споменем Панагюрското златно съкровище, Рогозенското съкровище, Летнишкото и много други подобни съкровища, както и откритите в последно време уникални по своя обем, тежест и художествена изработка маски на тракийски царе.

Обработката на сребро е позната в България още от най-ранното средновековие, както от епохата на Велика България на хан Кубрат, така и от времето на създаването на балканската славянобългарска държава през VII век. Златарството се нарежда сред традиционните български занаяти и задоволява нуждите на различни слоеве от тогавашното общество от накити, апликации, амулети, предмети на бита и др. Сливането на няколко културни традиции - древната тракийска (отличаваща се с високо технологическо и художествено равнище), византийско-християнската (самата тя обединила, поради

кръстопътното си разположение между Изтока и Запада, богат спектър от най-различни западни и източни традиции), славянската (усъвършенствана предимно в обработката на сребро, бронз и мед чрез техниката на филиграна, гранулацията, клетъчния емайл и др., с употребата на много геометрически орнаментални мотиви) и прабългарската (с многоцветната си и богата източна орнаментика, носеща влиянието на иранската и други силни източни култури) - води до еkleктика, но и до богатата симбиоза на стилове, техники и идеи, която ляга в основата на създаването на оригиналното българско средновековно изкуство. Специфичните качества на златото и среброто - голяма ковкост и изтегливост и в същото време - здравина, красота, луксозност и по традиция от древността признак за социална престижност - са обусловили неконкурируемостта на употребата им във всички полета на социалния и личния човешки живот. Известно е, че още на протобългарите са били известни техниките на коването, клетъчния емайл, отливането и др., че са използвали антропоморфни, зооморфни, растителни и геометрични орнаменти.

Приемането на християнството в България през IX век и постепенното му налагане не само като единствена, но и като обединяваща всички българи, славяни и автохтонно население религия, играеща решаваща роля за изграждането на тяхната етническа и държавна идентичност, дава силен тласък в развитието на обработката на благородни метали и техните сплави. Наред с важната предпоставка, че българските земи са богати на рудни залежи (много такива е имало и около София) мощен фактор в това отношение се оказва църквата, която не само създава огромен "пазар" (несравним с дотогавашния битово-военно-ритуално приложен) за художествената обработка на среброто и

златото, но предлага на това процъфтяващо изкуство и необхватно богатство от теми, идеи и мотиви. Повишаването на равнището на държавна организация, създаването на по-широка богата прослойка, обхващаща църковната институция, по-мощната стопанска дейност, гражданската и военната администрация, засилва необходимостта от все повече, все по-разнообразни и полуксозни украшения, апликации, дори оръжия (торкви, копия, златни щитове, нагръдници, защитни начелници и др.). От същата тази епоха са намереното в унгарския град Наг Сент Миклош съкровище от златни съдове, сребърната чаша на преславския княз Сибин и много други шедьоври на ювелирното изкуство. Още от тогава, от IX - X в., изкуството на обработването на благородните метали е наречено с обобщаващата славянска дума “златарство”, а майсторите-художници - “златари”. Отначало е било смятано за градски занаят, но постепенно (към XII в.) то се появява все по-трайно и в българските села.

Основните, традиционно използвани дотогава техники (отливане, изковаване, украсяване с пунци и др.) се обогатяват с нови, дошли както от византийската и източната, така и от западноевропейската практика. Започват да се употребяват леярски модели, изчукване с матрица, разнообразни техники на позлатяване и посребряване, емайлиране, гравирание, гранулация, ажюри, инкрустиране на стъклени детайли, на кехлибар, на цветни скъпоценни и полускъпоценни камъни и т.н.

Развитието на изкуството на обработката на среброто и другите благородни метали през средновековието в България е систематизирано в опиращите се най-добрите изследвания в тази област, както и на самостоятелни проучвания, студии, албуми и др. на Л. Маслинков “Старото златарство в София” (1987), на С. Георгиева “Българските средновековни накити” (1961), на Сн.

Данчева-Благоева “Български народни украшения” (1977) и “Златарството” (1972), на Ив. Сотиров “Чипровска златарска школа” (2001), на П. Пунтев, М. Черкезова и др. “Българско народно изкуство. Украшения.” (1979), на Д. Друмев “Златарско изкуство” (1976) и др., текстове от които изграждат и настоящия преглед на историята, видовете, използваните техники, идеи, стилове и мотиви в българското изкуство на обработката на среброто. От тези и други сходни издания и албуми е заета и основната част от илюстративния материал.

През епохата на феодализма българският народ е запазил много от специфичните белези на славянските накити – семпли и леки, без излишна претрупаност. Античните художествени традиции с по-високи технически възможности, които наследили славяните на Балканския полуостров, оказали влияние за създаването на някои нови видове накити - масивни гривни и пръстени, богато украсени с филигран и гранулация. Византийското влияние се проявило особено силно върху богатата феодална класа – върху болярите и царското семейство. Тази социална група си е имала своя култура, тя лесно е възприемала модното от другите страни, докато народът е запазвал в по-голяма степен своята национална култура с нейните специфични етнически белези. Някои форми са преминавали от богатото съсловие у народа, обаче той ги е преработвал по свой вкус и според своите материални възможности. Българските владетели и боляри са подражавали на блясъка и разкоша на облеклото и накитите на византийските царедворци. За огромната разлика, която е съществувала между облеклото и накитите на аристокрацията и народа, свидетелствуват думите на Йоан Екзарх, с които той описва цар Симеон и болярите му в Преслав: „Но ако му се случи (на някой човек от народа) и княза да види, седящ в обсипана с

бисер далматика, носещ на шията си огърлица с висулки, а на ръцете си гривни, препасан с кадифян пояс и с висящ на бедрото златен меч, а от двете му страни седнали боляри със златни огърлици, пояси и гривни, и ако някой го попита, когато се върне в своята земя, какво е видял там, той ще каже, че не знае как да го разкаже. Само със своите очи вие бихте могли да се чудите на тази красота, както подобава”. Интересно също така е и описанието на портрета на Симеон, който се е намирал в двореца в Преслав: „Защото ако външни селски люде не са виждали княза в извезана със златни нишки далматика, със златна огърлица на шията, с велурен пояс препасан и златен меч носещ, те да биха го видели, изписан на стената с краски и украсен със също такива накити, то колко много биха се удивлявали, като си помислят и си рекат колко ли самият той ще е красив в действителност, щом този негов образ е толкова чуден.” Тези два откъса от Шестоднева на Йоан Екзарх са единствените наши исторически сведения, обаче те дават много добра представа за блясъка на облеклото и накитите на царя и болярите от епохата на първата българска държава. За разкошните облекла и накити на богатото съсловие от епохата на Втората българска държава ние можем да съдим и от миниатюрите с образите на царското семейство в Манасиевата хроника и в Лондонското евангелие, както и от запазените ктиторски портрети в църквите в Бояна и Земен, датиращи от XIII и XIV в. Особено богата е украсата на главите при женските образи. И в двете църкви те са украсени с бисерни висулки и с големи обици.

Характерно за художественото творчество на българския народ през епохата на турското робство е било това, че той с векове е пазел старите художествени традиции. Този консерватизъм се е отразил и в българските народни накити, чиято форма и техника се е

предавала от поколение на поколение чак до Освобождението. Промяната на повечето от формите на накитите се дължи повече на тяхното естествено развитие и твърде малко на чужди заемки. Средновековните български накити в своята основа са били общи с накитите на другите славянски народи. През годините на турското робство те са ставали по-масивни, по-богато украсени и по-разнообразни, без да загубят своя национален облик.

Истинския си разцвет изкуството на обработката на среброто, както и на другите благородни и неблагородни метали получава в големите градове. През епохата на турското робство (XIV - XIX в.) като най-големи центрове на ювелирното изкуство се развиват София, Чипровци, Враца, Панагюрище, Провадия, Видин, Копrivщица и др. Ето как според Л. Маслинков е изглеждала например една работилница за обработка на сребро и злато в София:

Със златарство (куюмджийство) в София се занимавали най-вече българите (християни и католици) и дубровчаните. Техните работилници били в златарската чаршия (куюмджи пазари), която се намирала югоизточно от чохаджийския хан. Тази чаршия била една от най-старите в София. Тук, макар и в центъра на града, посетителят се чувствал като в запазен средновековен пазар в някой южноевропейски град. Условията на труд били тежки. В малките по-лусхлупени паянтови или зидани от камък дюкянчета под светлината на натопен в газ памучен фитил, приведени от ранна утрин до здрач, майстори, калфи и чираци изковавали произведенията на своето изкуство. Дюкяните се затваряли с груби, тежки дървени врати, отвън заключвани с голям железен катинар, а отвътре – с резета и с напречно дърво. Малките прозорчета били обковани с решетка от дебели желяза, през които слънчевите лъчи едва прониквали. Вътрешното устройство на дюкяна било доста примитивно. Работело се

на тезгях от продълговат масивен дъбов ствол. Върху него закрепвали наковалнята, имало и четвъртити гнезда, в които се пъхали необходимите инструменти. Огнището, или т.нар. „дулап“, било иззидано от тухли в някои от краищата на дюкяна, с отвор за излизане на дима. Огънят се раздухвал с мях, направен от кожа, дърво и железни обковки, неподвижно закрепен за тавана. Голямото огнище било за грубата работа. В него се разтопявали металите и нагрявали по-големите предмети, докато за изработването на нежните работи майсторът имал под ръка малко подвижно огнище – „мангал“, който се разпалвал с малък ръчен мях. По стените имало рафтове за инструменти и за поставяне на изработените или още работещи се накити и съдинки. Освен това имало „ракли“ или „шкафове“, в които се държали моделите, матриците и калъпите. Покрай стените пред тезгяха били наредени миндери, служещи за сядане на клиентите или отбилите се гости. Ценните материали и готовите накити от скъпи благородни метали се за-ключвали в железни или направени от дебели и здрави дъски и обковани с железни обкови каси. Но не всеки занаятчия разполагал с такава каса. Затова златарите от еснафа вечерно време слагали ценните материали и накити в най-добре защитената работилница (обикновено работилницата на първомайстора на еснафа с железни решетки и здрава каса). Както при старото куюмджийство, така и съвременното златарство след 1920 г., почти всички инструменти и пособия имат турски наименования, останали традиционни и възприети от златарите до наши дни. Музеят за история на София разполага със сравнително добре попълнен комплект от инструменти.

Чрез използването на техниките на обработка на среброто и другите благородни метали в София, Чипровци, Враца и други по-изследвани в това отношение български

градове можем да придобием представа за техниките, използвани и в другите български центрове на ювелирното изкуство, най-употребяваните от които са следните:

Коване и изчукване.

Леярство.

Филигран и гранулация.

Ажурна техника.

Емайл.

Влагане на скъпоценни и полускъпоценни камъни, кехлибар, седеф и др.

Гравирание.

Ажур.

И др.

Всичко, свързано със златарския занаят, от събирането на материалите, разтопяването на металите, изливането им в кюлчета, изковаването им на листа и на форми, изчукването на орнаментите, изливането и дооформянето на летите накити и другите произведения, разтопяването на емайла, полагането на емайла и всичко останало, свързано с окончателното завършване на накита или на съда, е извършвано на ръка от златаря, в едно и също помещение – работилницата. Софийските златари владеели и прилагали майсторски всички видове техники, познати в златарския занаят в съответните периоди. Начинът на изработване на ювелирните произведения чрез пресоване е познат по-отскоро. От благородните метали основният материал, употребяван при изработване на златарските произведения, били среброто и неговите сплави. В златарството като добавка обикновено служи медта. Пробата 1000°/00 и 800°/00 се смятала в практиката за най-чиста и подходяща за по-скъпите накити и др. При 250–300°/00 сплавта била наричана „долно сребро" и от нея се изработвали по-грубите и по-

евтини накити за широка употреба, като по-чиста сплав за широка употреба използвали между 500°/00 и 800°/00. Златото било употребявано в малко количество, и то най-вече за църковна утвар. Позлатявани били и някои от накитите, но изработването на предметите от чисто злато не било често. Златните украшения и други златарски произведения поради високата си цена били недостъпни за по-широките социални слоеве. Най-често използвали позлатените произведения или сребърни и златни монети за украса. Емайльт, употребяван в различни цветове – син, зелен, червен, жълт, оранжев, сив, червен, – имал декоративно предназначение. За декорация били използвани и различни видове цветни камъни (много рядко скъпоценни или полускъпоценни) и най-вече разноцветни стъкла.

Изковаването, или изчукването е най-старата и широко използвана техника. Среброто се изчуквало чрез малки специални чукчета, а когато е трябвало да се добият тънки листове, изчукваните вече по-плътни листа се нагрявали, нагъвали на няколко пласта и с помощта на плоски и широки чукове се изчуквали до желаната тънкост. От така приготвените листове върху специалните железни наковални с подходяща форма изделието се изчуквало с малките златарски чукчета, след предварително размерване и очертаване със златарския пергел. Изчуквало се отвътре навън. Понякога ювелирът предпочитал първоначално да отлее предмета от ковка сплав – сребро или мед с калай или олово – и след това да изчуква. Понякога украсяването с орнаменти на накитите или предметите ставало, като върху изчукания сребърен предмет се прикрепяли отлети релефни украси. В други случаи, след предварително очертаване на желаните мотиви и орнаменти се изчуквали с длето или замба очертанията им. За да не поддадат (да не хлътнат) стените

на предмета при изчукването, той се напълвал предварително със специална смес от зифт и липови стърготини. Мекото дърво и зифтът (асфалт) поемали силата на удара и не позволявали деформиране. Ако приготвеният предмет бил кух, в средата на сместа се вкарвала дървена или желязна дръжка. Тя се фиксирала от същата смес при изстиването и служела за прикрепяне на предмета с менгеме върху наковалнята и за въртенето му по време на работа. Плоските накити или плоските стени на сглобяваните и припоаявани допълнително стени се залепвали върху дъсчици, предварително намазани със същата смес от липови стърготини и зифт. След изчукването на шарките предметите се отделяли от сместа чрез нагриване, тъй като сместа след втвърдяването лесно се разтапяла от топлината. Почистването им от зацапването ставало със силна ракия, спирт, газ, петрол и др. Златарите орнаментирани различните накити и съдове с голямо умение, художнически усет и отлично владение на занаята и техниките. Удряйки с чукчето върху правия калем, майсторът очертавал мотивите и орнаментите на същото ниво, на което са стените на предмета, като понякога с по-дебели калеми подчертавал някои линии. За по-релефно изпъкване на отделните фигури на украсата използвали изчукването на предмета от двете страни – полето между очертаните фигури се набивало навътре. Това се извършвало и със замби, начин срещан при изработването на средновековните български накити. Използували се и въртящите замби – желязни кръгчета, прикрепени на дръжка и въртящи се около една ос, чиято периферия е или зъбчато нарязана, или така, че при движението им върху плоскостите очертавали различни орнаменти с многократно повтаряне на едни и същи елементи: точки, къси чертички, зигзаги, различни геометрични фигурки и пр. Използувани били и матриците

за изчукване на различни елементи върху сребърните украшения или предмети. Матрицата се поставяла отвътре на определеното място за орнаментиране на предмета, изпълнен със същата смес от дървени стърготини и зифт, служеща за фиксиране на матрицата. Върху поставена отгоре тънка мека дъсчица или по-добре кожа за омекотяване на ударите се изчуквало върху мястото на подложената матрица, която отбелязвала предварително излятата украса. Освен чрез изчукване матрицата се натискала и с преса. За целта се отливали от месинг две матрици – едната, даваща позитивен образ, а другата – негативен. Между тях се поставял сребърният, златният или медният изчукан лист, като се притискал със стяга, менгеме или със специални клещи дотогава, докато листът при лепне плътно към матриците и заеме тяхната форма. Понякога вместо с пристягане матриците се чукали с дървен чук. Друг път негативът бил отливан от олово и върху него се изчуквала пластинката с железен чук. Поради мекотата на оловото този негатив бил често подменян. Така се получавали идеални образи върху изчуканите предмети. Украшенията, направени от тесни пластинки (гривни, пръстени), се орнаментирали чрез изчукване с чукове, представляващи правоъгълни железни блокчета с издълбани върху тях улейчета с различни фигурки. Върху тези улейчета се поставяли предварително отлетите или изтеглени телове със съответна дебелина, които се изчуквали с чук, докато се наместят добре и добият отпечатъка на съответната шарка. След това се изваждали, извивали се чрез нагриване за омекотяване на нашарената тел и се запоявали. Понякога вместо правоъгълни железни блокчета с издълбани улейчета се използвали цилиндрични, прикрепени с една ос върху неподвижна дръжка. Между този цилиндър и закрепения непосредствено срещу него масивен въртящ се цилиндър

без украса се пъхала телта или пластинката, определена за украса, върху която при издърпването и въртенето на цилиндрите се отпечатвал орнаментът на валяка. Кухите сферични украси за копчета, обеци, наушници и др. се изчуквали, като със съответен размер замба се отсичали кръгли пластинки от съответния лист. Тези пластинки се поставяли върху отвора на специален инструмент - ещек. Със замба, която завършвала в единия си край с полусфера със съответен диаметър, се изчуквала и пластинката и плътно влизала в съответния отвор на ещека. Кръглата пластинка (дискчето) се огъвала във вид на полусфера, която се украсявала допълнително. Чрез изчукването се изработвали скъпите накити и другите златарски произведения.

Не така ценният начин на работа – отливането – бил широко използван от ювелирите в София за направата на някои женски накити и други произведения за широка употреба. При отливането най-често се използвали неблагородни сплави – долно сребро, месинг и бронз, но е познато приготвянето на сплави и от благородни метали. Пахомът се състои от равни части сребро, никел и мед (или вместо никел – олово и калай), като сплавта има приятен сребрист цвят. От него се отливали лъжици, вилицы и накити. Нечистото сребро е сплав, получена от сребро, калай, олово, цинк, мед в съотношение 1:1:2:2:2. Лесно се отлива, изглажда, цизелира, запоява, посребрява и позлатява. Отливането на накитите и предметите се извършвало в калъпи от огнеупорен камък. Калъпите от камък били използвани още по време на Втората българска държава. Калъпът се състои от две половини, прилепващи плътно – шипчета от едната половина влизат в съответните дупки на другата половина. В калъпа има улей, през който се налива разтопената сплав, а през други отвори – отдушници – излизат получените при отливането

газове. За отливане се използвали и бронзови каси с леярска пръст или в още по-старо време – железни каси. Това били две бронзови или железни, плътно прилепващи една към друга с помощта на шипчета рамки, напълвани с леярска пръст, много добре набита с чук. В набитата пръст се отпечатвал образът на отливания предмет чрез модели, направени най-вече от олово. Пак през отвор се вливала разтопената сребърна сплав. Отливането се практикувало и с направата на восъчни модели.

При свързването на две отделни метални части се употребявала сплав с по-ниска точка на топене от тази на запояваните метали, наречена припой. Запояването ставало, като частите, които ще се съединяват, се изчиствали и се излъсквали добре. Намазвали се с т.нар. „гасена киселина“, получена от солна киселина с цинк. После се взимал специалният инструмент – хайва (пояльник), – предварително нагрят и натъркан в нишадър или боракс за почистването на нагара и подпомагане в припояването. С него се натискал върху припоя, поставен на мястото на запояването. При запояването чрез бурия (духална тръбичка) с духане се насочвал пламъкът върху запояваното място. Обикновено рецептурата на използвания припой е била държана в тайна и е била предавана в наследство от поколение на поколение, поради което уточняването на неговите компоненти е трудно. Балканските златари, включително и чипровските, са работили със сравнително висококачествен сребърен припой, при който чистотата на изработката е зависела преди всичко от майсторството на златаря. Припоят е бил съставян от три части сребро и по една част чиста мед и арсеник, които с постоянното добавяне на сол се стопяват. Готовата смес се изливала в калъпи и след това се настъргвала с пила на фин дребен пращец. Преди употребата се смесвал със стопен и след това стрит на прах

боракс. Добре изчистеното място се поръсвало с този пращец и се нагривало с бурия. За припой се приготвяла и смес от две части олово и една част калай във вид на дълги пръчки. Тази смес била с ниска температура на топене и с нея се запоявали предимно грубите златарски произведения. Използвали се тънки сребърни пластинки 800–900°/00 за запояване на фините златарски произведения. Така отлетите и запоени предмети и накити били в т.нар. „сурово състояние“ - груби, неизгладени. Затова те били допълнително дооформяли и изглаждани чрез изпилване с пила, излъскване, изглаждане на златарски шмиргел.

Често се налагало отлетите предмети да бъдат доукрасени чрез гравирание. С остри длета се издълбавали или изчуквали най-разнообразни орнаменти върху тях. За устойчивост при работата било необходимо определените за гравирание златарски предмети да бъдат прикрепени неподвижно за наковалнята. Гравирането чрез киселина технически се извършвало много лесно. Предварително добре почистеното златарско изделие, изсушено и студено, се потапяло в съд с разтопен чист пчелен восък и бързо се изваждало навън. Върху мястото, което ще се гравира, се поставяла хартия с нарисувания орнамент и по очертанията му се минавало с твърд молив, така че върху восъка се очертавала рисунката. С остро шило се повтарял контурът на рисунка, така че браздичката (линията) да достигне до метала. Предметът се потапял в азотна киселина, която разяждала оголения от восъка метал, и по такъв начин се очертавали контурите на орнаента върху предмета. След това сепочиствал с газ, терпентин и др.

Емайл. Една от най-скъпите и представителни техники, но същевременно и най-трудна. Във византийското златарско изкуство широко разпространение получава техниката на т.нар. клетъчен емайл, а

произведенията в тази техника достигат през XI-XII в. нивото на забележително, блестящо изкуство. В същото време на Запад с по-голяма популярност се ползва техниката на т.нар. вкопан емайл, особено през XI-XIV в., когато се обособяват големите центрове за емайлови изделия - Лимож, Сиена, Венеция, Кьолн, Хилдесхайм. На Балканите тези две художествено-технически течения си дават среща около средата на XIII в. и започват да се прилагат едновременно върху едни и същи изделия, превръщайки се в характерен белег на златарството от тази епоха. След кратко затишие в резултат на османското нашествие през XVI в. първоначално в гръцките южни центрове, а след това и в останалите по-големи балкански златарски средища започва производството на емайлови изделия, които наподобяват стария византийски клетъчен емайл, но вече доста по-опростен и непретенциозен. Постепенно плоските преградки и гладката нишка отстъпват място на усуканата позлатена жица и през XVII в. в балканското златарство намира приложение единствено вторият вариант - т.нар. жичен (филигранов) емайл, който вече има чисто орнаментална функция. Наследници на майстори със стари традиции и усвоили различните техники още от дълбока древност, българските златари познавали отлично техниката при работа с емайл. С емайл украсявали не само накитите, но и някои от скъпите църковни утвари или прибори за домашния бит на по-заможната част от населението. Поради техническите особености емайловата украса била прилагана за отливане на сребърни накити и на други предмети, които се топят при по-висока температура, отколкото тази на емайла. Върху определената плоскост на предмета за украса с емайл златарят правел или специални вдлъбнатини, или ограничавал с припоен сребърен тел или лентички най-различни орнаменти, които изпъквали над повърхността.

Дебелината на телчицата или широчината на лентичката дава височината на орнаментите над нивото на предмета. За емайл се използвала т.нар. „емайлова каша“ (глич), която се приготвяла от стрита на ситен прах пръст, съдържаща метален окис за оцветяване. Смесвали я с оловна руда и с кварцов (бял) пясък. Към този прах прибавяли чиста хума. Чрез нея се получава по-ясен цвят. Всичко това се разбърквало с вода във вид на гъста каша, която се нанасяла във вдлъбнатините на украсявания предмет с тънки четчици, приготвени от птичи перца, като дъното на определената за емайл площ предварително се набраздявало за прикрепване на кашата. След това предметите се изпичали в малки, подобни на гърнчарските, пещи, предварително поръсени отгоре с готварска сол, придаваща по-силен блясък на гличта. При изпичането се стопявала само емайловата каша и след изстиването се превръщала в здраво скрепена към предмета стъкловидна маса. Най-често емайлът бил оцветяван в зелен, червен, син, черен, металносиво-черен, оранжев, жълт цвят. За украсяването на накитите и на други произведения се използвали различни цветни камъни, по-рядко скъпоценни, обикновени цветни кремъчета, изгладени и полирани, и най-вече разноцветни стъкла и кехлибар. Камъните били поставяни в специално приготвени легла според формата си, заградени с тънки пластинки или прихванати с шипчета. В последната третина на XVI в. в чипровските златарски работилници започва да се използва емайл, но единствено от типа на вкопания емайл, който в тези ранни изделия (плакетите върху дъната на някои тасове и врязания орнамент върху пръстените) служи за запълване на фоновете или за подчертаване на орнамента. Изглежда, че тази техника в творчеството на чипровчани няма особено дълбоки корени в местното златарство от предишната епоха и постепенно

си пробива път под влиянието на западноевропейските готически образци, доста разпространени в този район. (Не е изключено още в края на XIV в. местното доста развито златарство да е направило първите си опити в тази насока.) Много скоро, още през втората четвърт на XVII в., Чипровци е едно от най-големите средища за емайлова украса на Балканите, което произвежда емайлови произведения с жичен (кръстове, кивоти) и вкопан (разнообразните гривни) емайл за цялата вътрешнобалканска област. В техническо отношение чипровчани използват единствено нюансите на синия и зеления емайл, който не изпълва отделните клетки до върха и се отличава с голяма изразителност и блясък на изработката. Като тип чипровските емайли се отнасят към непрозрачните емайли от най-високо качество, които нямат нищо общо с по-късната емайлоподобна "глеч" на врачанските златари. Рисуването на орнамента е както при филиграновата украса. След запояването клетките (предимно на фоновете) са били запълвани със стрит емайлов пращец и съответните окиси, размесени с вода. Подготвеният предмет е бил нагриван до определена температура и по съответен начин, в който се крие цялото майсторство на тази техника. Допълнително излъскване чипровските златари не са прилагали.

Седефът, внасян обработен отвън, също бил широко използван за украса на различни предмети. Седефената пластинка с различна дебелина, предварително украсена с геометрични и растителни орнаменти, най-често с религиозни мотиви, била поставяна в направено гнездо с подлагане на хартия или картончета, за да се повдигне и изпъкне при пафтите или при самостоятелни седефени украшения, най-често ажурно орнаментирани.

Софийските златари използвали и ажурната техника. С тестере (лък с трионче), с ножче се изрязвали отделни

очертания върху изчуканите златарски накити и др. или чрез пробиване на дупки с шила, свредел или други инструменти. Ажурното оформяне на излетите предмети ставало чрез предварително ажуриране на модела.

Често сребърните накити и други златарски произведения са били позлатявани, медните и направените от други сплави – посребрявани или позлатявани. Това е ставало чрез потапяне на предметите в разтопено сребро или злато.

Друг начин е чрез т.нар. „живачна амалга“, или „умъртвен живак“. Тя се добивала при стриването на златен или сребърен прах с живак. След предварително почистване и излъскване на предмета той се намазвал с живачната амалга с ходило от заешки крак. След загряването на предмета живакът се изпарявал и върху него оставало само среброто или златото, плътно прилепнало върху повърхността. Известно е посребряването или позлатяването на предмети със сребърен или златен припой. Припоят се добивал, като в дълбок хапан се смесвали само разтопено сребро или злато с арсеник. Получената смес била с по-ниска точка на топене от тази на благородните метали. Още разтопена, сместа се изсипвала в студена вода, където застивала на зрънца, разтривани след това на прах. Добре изчистеният предмет се намазвал с воден разтвор от готварска сол и ситна пепел от гроздови дръжки. След това предметът се посипвал със сребърния или златния припой и се обвивал със сребърен или златен тънък лист (варак). При загряване златният лист здраво се прилепвал към предмета.

Отлично позната както на софийските и чипровските, така и въобще на българските ювелири била филигранната техника. Филиграновата украса е древен способ за украсяване на златарските произведения, използван от византийско-балканското златарство през

цялото средновековие. През XIII-XV в. при украсата на разнообразните изделия балканските златари са използвали два вида филигран - лентов и сукан. Чипровските златари, както и останалите балкански майстори през XVI-XVII в., продължават да работят само сукания филигран, използвайки го през XVI и началото на XVII в. за ограничаване на композиционно-декоративните полета при църковните изделия, за изпълнение на отделни орнаменти и детайли (главно при накитите), а също и на надписи върху произведенията. Особено развитие тази техника получава около и след средата на XVII в., когато в съчетание с емайла (филигранов емайл) почти изцяло покрива празните пространства по повърхността на изделията. Филиграновата нишка е била изтегляна чрез специална плоча посредством постепенното прекарване през отвори с различна големина. Филигранът бил търсен най-вече от по-заможното градско население. Тези изделия изисквали много по-голям труд и умение, отколкото изработените чрез останалите техники. С помощта на тънки сечива, а понякога и под лупа, майсторът огъвал от сребърната или златна тел различни орнаменти, които после слепвал и им придавал желаната форма – във вид на вити линии, кръгове, триъгълници, спирали, пера, листа, цветове и в много сложни растителни, животински, геометрични композиции. Полетата се разграничавали с по-широки нишки, украсени с лети зърна (гранули). Всички мотиви в украсата завършвали с отделни или със съчетани в розети зърна, имитиращи перли, а понякога се влагали и истински перли. Между гранулите се слагали и дребни, често позлатени, кръгли или ромбовидни плочици.

Единствено описание от преди Освобождението за начина на изработване на филигранните произведения от прочутите видински майстори дава Феликс Каниц: „От антични монети златарят изтегля дълга тънка сребърна

нишка и после я нарязва на късчета. С безкрайно търпение и забележителна сръчност ръката му долепва тел до тел, добавя кръгове, звезди, копченца и арабески в хубави мавритански форми, понякога и в чудновати, но рядко нарушаващи ритъма фигури и постепенно пред нашите учудени очи излизат онези миловидни златни, сребърни чашки, в които на турските благородници се поднася благоуханното кафе мока, както и богатите цигарлъци, които заплашват да изместят скъпоценните чибуци, съблазнително хубавите украшения за главите на турските одалиски и по-простите обеци, игли за коса и чопрази.”

Грануляция. Тази техника също има вековна история и развитие. Използвана е много често за украса на накити през XIII -XIV в., но вероятно е намирала приложение и в другите златарски изделия от тази епоха. Чипровските златари са използвали разнообразните по размер гранули почти във всички свои изделия, като техен любим способ са малките пирамидки от зрънца. Тези зрънца могат да бъдат получени по най-различни начини, но най-вероятно чипровските майстори са ги получавали чрез нарязване на по-тънка или по-дебела сребърна нишка от максимално пречистено сребро на равни парченца. Това е ставало чрез навиването на нишката около гладък кръгъл шиш с различна дебелина и разрязването на намотките с остър секач. Равните парченца тел са били нареждани върху овъглена липова дъсчица и са били нагрявани до стопяване чрез пламъка на бурия. Припоаяването е ставало, както и при филигрana. В тази връзка е интересен проблемът за използвания от средновековните златари припой.

Почистването на готовите златарски произведения, които е трябвало да се запояват, посребряват или позлатяват, е извършвано с т. нар. „люта вода”, приготвяна чрез смесване на гасена вар с пепел от изгорени дърва в гледжосани отвътре глинени съдове. Сместа се

заливала с говежда урина. През отвор с канелка в долния край на съда сместа се източвала няколко пъти, докато се посгъсти и започне да разяжда кожата на пръстите.

През XVI и XVII в. в еволюцията на отделните художествени жанрове на приложното изкуство в даден регион се наблюдава и известна стилова независимост и самостоятелност, изразени в различната възприемчивост на стилови внушения и в липсата на преки влияния помежду им. Златарите от софийската школа например следват идеите на познатата дотогава византийска металопластика, и в същото време ръкописите на Софийската книжовна школа се влияят от ориенталската орнаментална система. Докато в златарството ислямски и готически елементи се фиксират още в първата половина на XVI в., то в друг водещ жанр на поствизантийското изкуство - иконописата - ислямските влияния се долавят по-отчетливо едва цяло столетие по-късно. Целенасочено стимулирано от централната власт", изкуството на среброто преживяло през следващите векове истински разцвет.

Възродената нужда от златарска продукция за българското население, която обхванала всички сфери - църковните потреби, накитите, съдовете за светска употреба и разнообразните други творения за християнската "рая" в пределите на бившата българска държава, заедно с разновидните златарски изделия за нуждите на османците се опряла почти изцяло върху ръцете на българските занаятчии златари. Възстановявайки се в началото на XVI в. в българското златарско изкуство придобило много по-сложен облик и стилова характеристика, валидни в най-общии линии и за цялото следвизантийско златарско изкуство в балканските страни. Турската феодална администрация, довела със себе си огромен "щаб" от всевъзможна разноетническа прислуга. Между тях по

волята на управниците особено важно място заемали златарите. Оглавявайки повечето от куюмджийските еснафи в балканските провинции на империята, турските и особено персийските златари се явили като проводници на ислямската струя в изкуството, която от своя страна била една сложна амалгама от селджукски, персийски, арабски, арменски и други източни идеи и художествени възгледи. Твърде скоро, още в средата на XVI в., този представителен, многолик ориенталски стил, чиито елементи трайно проникват в изкуството на балканските народи още през предшестващата епоха, нахлул стремително в орнаментално-декоративната схема на златар-ските произведения, а отчасти проникнал и във формата им. Произвежданите от българските майстори златари изделия по заръката и под надзора на клиента турчин, и то по подражание на образци от персийските и истанбулските златарски работилници, където през XVI-XVII в. наред с турските работели и много персийски, арменски, грузински, арабски и други майстори, допринесли много за вкореняването на източните елементи в репертоара на българските майстори. Тези елементи проникнали толкова дълбоко в художествено-естетическите възгледи на християните златари, че вече ги срещаме дори и върху църковните предмети въпреки консервативния им характер и догматичните амбиции на православната църква да поддържа чистотата на християнското изкуство. Върху потирите, кръстовете, реликвиарите, дискосите, кадилниците забелязваме арабската, руми-орнаментиката, нахутовите листа плетеници и други характерни източни мотиви; някои от съдовете приемат ориенталски форми и елементи, а в накитите наред с орнамента нахлуват звънящите висулки и цветните камъни.

Сребропроизводството от тази епоха претърпяло

известни внушения и от страна на изкуството на Западна Европа предимно чрез някои форми и декоративни похвати на късната готика. Главният мост, по-който проникнали тези повеи, били търговците на Дубровник - единствената здрава нишка между християнска Европа и поробените български земи. Още от средата на XII в. те наред с Венеция и Генуа успешно монополизирали търговията на Балканите със Западна Европа. През XVI и XVII в. тази търговия взела много по-широк размах, а с това се разширил и пътят за проникване на западноевропейското творчество. Изнасяйки кожи, вълна и други суровини, дубровнишките търговци внасяли предимно луксозни изделия, сред които и немалка част високохудожествени сребърни произведения. Тези изделия, в които властва късната готика, трайно са повлияли на творческите възгледи на българските златари. Проследявайки посоките на западноевропейските художествени влияния и тяхното настаняване в художествения арсенал на майсторите златари, не бива да отминем и съществувалия творчески обмен между българските земи и земите на север от Дунав. В Трансилвания, Влашко и Молдавия през тези векове процъфтявало значително изкуство, което имало пълната възможност да посредничи между ренесансовите тенденции на европейското изкуство и художествената култура на балканските народи. Препращайки на юг множество ренесансови и барокови елементи, по обратния път то получавало оригиналните перифрази на елементи от светогорското, ислямското и дори западноевропейското изкуство, затваряйки по този начин кръга на активното творческо сътрудничество. Най-осезателните моменти в това сътрудничество са в областта на изкуството на среброто. За усиляването на западните влияния немалка роля играели и големия брой чужденци в градските центрове, с техния бит и принадлежности, а в Чипровци

важен подбудител били католическата пропаганда и директните връзки със Западна Европа.

Чипровци е един от най-мощните и най-добре проучени български златарски центрове през средновековието. В изделията на елитните чипровски работилници се съвместяват възгледи от ислямското изкуство, готиката, ренесанса и накрая от барока. Но в последна сметка всички тези стилови явления просто се "поглъщат" от изразения традиционализъм на чипровските златари, който им придава ново съдържание и ги обединява в, общо взето, единен стил, подчинен на източнохристиянската религиозна символика (при църковните вещи) или обичайно-нормативната практика (при накитите).

Когато около средата на XVI в. чипровските златари възстановяват традициите на северозападните български земи в сферата на златарското изкуство, те преди всичко се опират на вековните достижения на предходното столично византийско златарство и на паралелно съществуващите народностни школи в района на Балканите. Наблюдават се определена стилова специфика и своеобразие в разработването на формите, иконографските композиции и декоративните елементи, изградени върху основата на силна местна традиция, в различни моменти или едновременно повлиявана от художествените открития на Ориента и Запада. Тясно свързано с производството и украсата на вещи за църковно потребление, византийското изкуство на среброто, както и останалите видове изкуства, е налагало своето силно влияние при оформянето на църковните вещи у съседните на империята народи. Евангелията са били подлагани почти винаги на допълнителна украса със сребро. Византийско-балканските златари са обковавали тези свещени книги през XIII-XIV в. с цели, покриващи цялата корица, сребърни или златни листове, върху които е била изработвана украса в

съответствие със стиловите изисквания на епохата. Сравнителният анализ на произведенията на византийско-балканското златарство и ранните обкови на чипровските майстори издават тясна генетична връзка, която би могла да се формулира и като непосредствена приемственост в художественото мислене на майсторите от две различни, но последователни епохи в творческата история на балканското златарство. Тази приемственост ясно се усеща в композиционното структуриране на целите метални листове на централни пана и периферни ивици от правоъгълни полета и особено в сходното третиране на основните иконографски сюжети. В областта на художествената сребърна подвързия ранните чипровски златари здраво се придържат към една бавно затихваща художествена идея, възприета изцяло от златарското изкуство на предшестващата епоха. Характерното композиционно и иконографско решение на византийското златарство от Палеологовата епоха се задържа най-силно в сравнение с останалите балкански средища в изкуството на Чипровската школа и свързаната с нея Софийска школа. Естествено възниква предположението за трайните прояви на една дълбока местна традиция, чрез която вероятно тези художествени решения са преминали в румънското златарство след завладяването на южнодунавските области от османците. От друга страна, е необходимо да посочим, че през XVI в. златарите от Чипровци внасят и някои нови елементи в тези традиционно изпълнени обкови. Страхът от празните пространства около фигурите тук е преодоляван чрез релефен или гравирен орнамент от малки розетки и виеща се в безкрайно повторение растителност в арабесков стил, който придава ново художествено звучене в изделията на чипровчани, измествайки старата "селджукска" плетенична стилизация. Но стилизираната в ориенталски дух пълзяща растителност, изпълваща всяко

кътче по металната плоскост на тези строго религиозни атрибути, не означава сляпо копиране на ориенталските декоративни похвати и ислямизация на традиционното църковно изкуство. Тази орнаментика, дълбоко преосмисляна, и в която е заложена символичната идея за буйно възраждащата се към живот пролята Христова кръв, по-скоро идва да докаже създаването на един нов художествен стил. В новия стил се стичат творчески идеи от различни страни, включително и от ислямското изкуство, но той не престава да бъде неразделна част и следващо стъпало в едно вековно и дълбоко традиционно художествено творчество.

Интересен момент в тези ранни обкови на чипровските златари е наличието на ктиторски портрети, което свидетелства ярко за проникването на характерните за Палеологовото изкуство ктиторски портрети и в сферата на художествените занаяти от разглежданата епоха. Няма съмнение, че тази тенденция е засегнала и балканските златари от посочената епоха, включително и тези от северозападните български предели. Със своята активна дейност по-късно на румънска земя чипровските майстори се налагат като важен мост между стила на византийско-балканското златарство и успехите на румънското златарство през XVI и XVII в.

През XVII в. старата византийско-балканска композиционна схема при оформянето на обковите на евангелията започва да търпи известни изменения. В обковите на златарите от Чипровската школа строгата правоъгълна геометризация на полетата се нарушава, а страничните медальони с изображения на светци се изменят чрез включването на елементи - медальони с цветчета и гроздове - от западноевропейското изкуство. Вероятно пак под въздействието на западноевропейското златарство през този век широка популярност добива

обковаването със сребро на облечени в кадифе дървени корици, върху които е монтирана централна правоъгълна пластинка и четири ъгъла в краищата с изображения или символите на евангелистите. Силово разнообразие се усеща и в целите ковани обкови на чипровчани, при които централната композиция, изпълнена в традиционната източнохристиянска иконографска схема, е "осъвременена" с рамка от познатия стилизиран гравирен или ажурен растителен орнамент от типа на мюсюлманската арабеска. Въобще в областта на обковите XVII в. за чипровските златари е период на силово търсене и разнообразие. Продължавайки да се придържат здраво към традиционните решения на това, какво изобразяват, преди всичко в областта на иконографията на повтарящите се религиозни теми - "Разпятие", "Слизане в ада", "Благовещение" - по това време те почти напълно изоставят старото композиционно разчленение и обръщайки се към някои виждания на западноевропейското златарство в комбинация с декоративни мотиви от ислямското изкуство започват да търсят нови решения как да го изобразяват. Независимо обаче от вмъкването на разнообразни елементи от Изток и Запад в стиловия репертоар на чипровските златари, техните обкови са подчинени на един местен художествен вкус, в който доминира византийската иконографска традиция, а новите елементи са само уместно включени детайли, придаващи нов оттенък в силовото изграждане на една непрекъсваща традиция.

Приблизително на същата стилистична схема са подчинени и останалите изделия на чипровското църковно производство, макар в някои от тях новите стилови възгледи агресивно да нахлуват дори и в найконсервативната част на тяхната художествена структура, а именно в традиционната форма на

източнохристиянските култови предмети. Интересна новост представляват кръстовете с миниатюрна символична архитектура в украсата, които през XVII в. са преди всичко дело на чипровските златари. Споменатите изделия най-ярко демонстрират сливането на различни творчески идеи в един нов по отношение на миналите периоди художествен продукт. Ясно е, че се срещаме с нова форма на балканското следвизантийско златарство, в чието съдържание могат да се проследят различните художествени тенденции на епохата, обединени в един оригинален и самостоеен стил. Миниатюрната архитектура, в чийто символичен смисъл е отразено въздействието на йерусалимските възпоменателни паметници, вероятно нахлува в балканските златарски изделия като декоративен елемент под въздействието на готиката. В периода, когато готическият стил започва да заглъхва в западното изкуство, архитектурни елементи от този стил успяват да проникнат както в източнохристиянската църковна архитектура, главно в Румъния и на Атон, така също и в разнообразните местни златарски произведения за църковни нужди, задържайки се в тях през целия XVII в. Готиката се усеща в оформлението на фасадите на малките купички и в стилизирания растителен фриз по горния им ръб, но в съчетание със заоблените куполчета и осмостенните тамбури в духа на местната балканска архитектурна традиция тя остава само елемент в раждането на един нов стил през XVI и XVII в., наречен "балкански". Под влиянието на готиката е оформена и стойката на кръста с голямата украсена сферична топка, и стилизираните, хералдично разположени лъвове под хоризонталното рамо. В същото време едро разработеният в нисък релеф орнамент от широки листа върху подставката издава в голяма степен въздействието на орнаментиката от западноевропейските ренесансови

златарски произведения, проникващо в българските земи понякога директно, но в повечето случаи най-вероятно през румънските княжества. В тази умела комбинация от различни стилови похвати не липсва и ислямското влияние.

От средата на XVII в. в престолните кръстове на чипровските златари нахлува барокът. Този западноевропейски художествен стил, в който формата пластично разцъфтява, а в орнамента господстват буйната растителност и едрите разцъфнали цветя, намира на Балканите пълно разбирателство с ислямската декоративна система и сливайки се с нея, оформя художественостилово течение, известно като "балкански барок". От края на XVII в. този стил оказва силно въздействие върху златарското изкуство и се задържа в него чак до XIX в., като е прието становището, че във вътрешността на Балканите неговите повеи нахлуват през Далмация, Солун и Цариград. Най-ранните примери за барокови решения във вътрешнобалканското златарство прозират в оформените като цветни чашки "разцъфнали" стойки, в бароковата стилизация на флоралните мотиви върху тях. Проникването на тези барокови въздействия в изкуството на чипровските златари почти по едно и също време с възхода на бароковия стил в западното изкуство ни навеждат на мисълта за едно директно възприемане на новите идеи, вероятно чрез преките контакти с Унгария и Италия. А това становище води до корекция на мнението за главните проводящи центрове на разглежданото стилово течение в балканското изкуство, като в сферата на златарското творчество не бива да бъде пренебрегван такъв важен златарски център, какъвто е Чипровци.

В крайна сметка можем да обобщим, че в оформянето на престолните кръстове чипровските златари през XVII в. се разделят със сухата праволинейност и строгата

геометризация на византийско-балканските престолни кръстове и се обръщат към далеч по-пластичните форми на западноевропейските модели. Прониквайки по разни пътища, тези директни или опосредствани влияния намират добър прием в творчеството на чипровчани, но добавяйки към тях свои собствени творчески решения (например миниатюрната символична архитектура), те изработват оригинални кръстове, които като цяло са доста далеч от западноевропейската мода, а със специфичните си решения лесно могат да бъдат разпознати сред многобройните изделия на балканското златарство от това време. Това се отнася и за изцяло металните процесийни и нагръдни кръстове, чиито рамена завършват във вид на пластично моделирани трилистници - също позакъснялото влияние на готиката в златарското изкуство, което вероятно през Дубровник достига до чипровските ателиета. И отново чипровските златари налагат своя специфичен отпечатък чрез използването на местните иконографски похвати и характерната растителна орнаментика в ориенталски стил, които не ги отдалечават съществено от стила на поствизантийското балканско златарство.

Очевидно е, че някои ренесансови (много слабо) и барокови елементи от Западна Европа проникват директно в изкуството на златарите от Чипровската школа по пътя на преките контакти на чипровската интелигенция и търговско-занаятчийската прослойка с културните средища на Италия, Австро-Унгария и румънските княжества. Въпросът с художествените заемки от готиката е по-сложен и многопластов. Ясно е, че готическият стил активно шества в балканската среброобработка още през XIV в. и особено силно неговите тенденции се чувстват във втората му половина. Вероятно още тогава много готически елементи се настаняват във византийскобалканското златарство, но като се има предвид, че и самата готика

като художествен стил се формира под силното въздействие на византийското изкуство, ясното обособяване на тези елементи, особено в църковните изделия, е доста затруднено. Можем само да предположим, че нахлуването на архитектурните детайли (островърхи арки, купички, стилизирани ажурни фризове) и въобще на миниатюрната архитектура в култовите предмети на византийския свят е ставало под въздействието на готиката. Но готическият стил остава в българските земи с второстепенно значение и е подчинен на традиционните източнохристиянски художествени догми, задържайки се само в отделни детайли. Към този извод водят и останалите изделия на чипровските златари - кивоти и кадилници, в които се среща - след кръстовете - символична миниатюрна архитектура. В тях също се наблюдават елементи от готиката (ажурните стилизирани растителни фризове), но като цяло тези умалени архитектурни модели се придържат към местната архитектурна традиция, която до нашествието на османците е била слабо засегната от идеите на готическото сградостроителство. По същото време (XVI-XVII в.) този род изделия в далматинските центрове, в Босна и Херцеговина и в румънското златарство се произвеждат почти изцяло в готически стил, изживявайки втори етап в разпространението на готиката, вече под влияние на закъснялото готическо строителство в някои страни на Централна и Източна Европа. Възниква въпросът, защо златарите от такава голяма школа, каквата е Чипровската, имащи възможността да следят дори и съвременните им художествени течения в Западна Европа, не възприемат изцяло този доста разпространен, но позакъснял готически стил на Балканите? Единственият верен отговор е, че по това време те вече притежават ясно формулирана творческа позиция, опираща се здраво и преди всичко на

местната художествена традиция в златарското изкуство, чиито вековни корени са достатъчни, за да конкурират с успех всякакви чужди и несвойствени за местното население нововъведения. Тази тяхна позиция се чувства във всичките им изделия с църковно предназначение. Вмъквайки в тях елементи от различни стилови направления, те ги комбинират в художествени ансамбли, които максимално се доближават до традиционните местни образци, стараяйки се да не дразнят утвърдилите се през дългите векове на робството религиозни чувства и представи на местното население. В това е и главната творческа сила на златарите от Чипровската школа, чието производство на църковни изделия може да се разглежда като продължение на балканското златарство от епохата преди османското владичество. Дори и в престолните кръстове, където те прибегват до нови пластични решения, меките заоблени куполи и въобще цялостното им оформление напълно се вписват в традиционните представи и изисквания на източнохристиянския култ.

Още по-ясно тази тяхна позиция се чувства в изпълнените с удивително високо майсторство дарохранителници и мощехранителници вече традиционно оформяни във вид на миниатюрни сгради с високи куполи, вкл. автентичния модел на църквите, за които са предназначени. И точно в тези традиционни модели на местните, дълбоко почитани от населението църкви и манастири наред с традиционните иконографски сюжети и стилови похвати отново виждаме дискретно вплетени готически фризове, ренесансови изображения и сцени, барокови цветя, а също и островърхи куполи, прозоречни решетки и растителни мотиви в ориенталски стил, които само допринасят за художественото усъвършенстване на формата, без с това да променят нейното идеологическо съдържание и традиционно звучене. Това всъщност е и

основната нишка в цялостната художественостилова характеристика на златарите от Чипровската школа, изградена на базата на най-значимите и многобройни произведения за църковна употреба.

Единственият жезъл на чипровските златари, изработен през 1612 г. за търновския владика Гавриил, се нарежда между най-представителните и скъпи изделия на школата, които би трябвало да отразяват най-ярко стиловите тенденции на времето. В най-съществената част - увенчаващия накрайник, майсторите безрезервно са се придържали към византийската традиция в оформянето на подобни изделия от слонова кост, а без съмнение и от благородни метали, в чиято стилизация се преплитат влияния на ранноислямското (сасанидско) и романското изкуство. Отдалечавайки се съществено в този елемент от решенията на готическото златарство, вероятно именно под въздействието на богато украсените с растителна орнаментика стволове на готическите епископски атрибути, чипровските златари изцяло покриват своето изделие с превъзходна релефно изкована и гравирани растителна плетеница, но изцяло в духа на мюсюлманската арабескова стилизация. Гравираният "чипровски" растителен орнамент, подчинен на християнската символика, също изцяло покрива плоскостите на накрайника. Въобще стиливият синтез в това творение е удивително хармоничен в съчетанията си, но оформяйки нова спрямо традиционното мислене стилистична симбиоза, той с нищо не променя идейно-смисловото си съдържание и предназначение. С две думи, новите явления в творчеството на чипровските майстори са само добре премислено разширяване във всички посоки на изобразителния репертоар, без това да променя традиционната същност на произвежданите изделия. Изработеният в началото на XVII в. потир също твърде

малко се отличава от традиционните подобни съдове от предишните епохи, като гравирани изображения на светци са комбинирани с готически фризи и ислямски орнаменти, потвърждавайки казаното по-горе. В края на същия век в друг потир стремежът към пластичното усъвършенстване на традиционната форма, както и при кръстовете, е довел до трайно възприемане на изобразителни и пластични модели и идеи от западноевропейското златарство. Кадилниците и кандилата също не излизат от рамките на византийската традиция, но и тук познатите ориенталски орнаменти издават стиловата специфика на чипровските златари. Единствено рипидато, запазвайки характерната от дълбока древност форма на източнохристиянски култов предмет⁶³, чрез орнамента от виеша се растрептност в арабесков стил между канонизираните източнохристиянски светци и пророци само затвърждава впечатлението, че златарското изкуство на майсторите от Чипровската школа нито се ислямизира, нито сляпо копира западните образци. Чрез отделни елементи и декоративни похвати от тези изкуства тя само се допълва и доразвива, следвайки неизменно традиционната нишка на местното хилядолетно наследство.

Установяването на художественостиловата позиция на златарите от Чипровската школа в произведенията им за светска употреба, които са използвани доста често и в църковните обреди, е значително по-трудно и неустойчиво. Изследването само на външните белези на формата при тези изделия (главно сребърни чаши тасове), които са били едновременно предназначени за хората от двете враждуващи помежду си етническо-религиозни групи, би могло да ни въведе в заблуждение относно тяхната художественостилова същност. Както и при изделията за църковна употреба, където според нас традиционната

източнохристиянска идеологическа платформа е обуславяла художествените възгледи за формата и новите елементи и влияния в нея, така и в продукцията за смесено използване (трудно е в тази епоха да се сложи рязка граница между луксозните съдове за чисто светска и чисто религиозна употреба) може да се проследи един непрекъснат художествен процес. В него се вплитат стари и нови творчески идеи, без това да разрушава местната му, традиционна вътрешна същност. Преди всичко този вид златарски изделия не е чужд на византийско-балканското златарство от по-ранната епоха. Още през XII в. под силното влияние на Персия и централноазиатските художествени центрове византийското златарство (включително и константинополските придворни ателиета) произвежда луксозни чаши, в чиято декоративна система се среща с един богат и разнообразен бестиарий и ориенталска растителна орнаментика. Този тип изделия, макар и с нови нюанси под влияние на западноевропейската металопластика, продължават съществуването си и през XIII-XIV в., включително и на Балканите. Образно-смисловата система в украсата на тези съдове е била подчинена на идеологията на тогавашното средновековно общество, носейки в себе си определено смислово-символично и охранително-заклинателно предназначение. В много чипровски чаши е налице силното влияние на османотурското изкуство (пчелните килийни и ориенталските палмети), но художествената позиция на чипровските златари е била подчинена на изискванията на източнохристиянското изкуство. Върху дъната на тези чаши наред с явно религиозните изображения (образи на светци) среща се и умело прикрита християнска символика. Островърхите цветчета (четири и шестолистни), а може би и малките розетки, от които излизат растителните мотиви, са стилизирани изображения

на т. нар. йерихонска ружа - християнски символичен знак, проникнал в балканското изкуство под влияние на палестинските паметници и символизиращ вечния живот и възкресението. Този знак и сходната символика на виештата се буйна растителност придават на ислямската орнаментика върху чашите на чипровските златари идеен смисъл и значение, които са много далеч от абстрактната, чисто декоративна ислямска орнаментика. Подобно значение имат и многолистните розетки, които са вариант на "йерихонската ружа" и символизируют присъствието на Богородица. Като добавим и пластичните скулптирани фигурки на елени и птици, които също носят ярко изразена християнска иконография, ще се убедим, че повечето от "чипровските чаши" са пряко продължение на онези творчески идеи, които са вплетени в подобните изделия от епохата преди османското нашествие. Новите художествени импулси от Изток и Запад, които явно се наблюдават върху тези произведения, само допринасят за жанровото разнообразие в декорацията на изделията, без да прекъсват нишката на традиционната им структура и място в българското и балканското изкуство на среброто. Подобно е положението и в стиловата характеристика на накитите. Почти всички видове накити, произвеждани от българските (и особено чипровските) златари, имат своите дълбоки корени във вековната традиционна украса на славянската жена от миналите столетия. Някои нови форми и украси (гривните кубелии, големите назъбени игли за коса, масивните кръгли наушници и др.) са преди всичко резултат на вътрешното закономерно развитие на накитите, върху които без съмнение е повлияла и склонната към показност ислямска култура. Плод на нейното въздействие са разнообразните звънящи верижки и висулки, някои специфични типове пръстени и др. Западната християнска култура също слага своя отпечатък

чрез някои чисто ренесансови мотиви (ренесансови животински маски върху пръстените), но тези влияния на Ориента и западноевропейската мода не довеждат до някаква нова същност на местния накит, а само го дообогатяват в структурата и орнаментиката.

Тези най-общи анализи на златарските произведения от Чипровската школа показват ясно, че художественотворческата позиция на нейните златари е преди всичко здравото придържане към всичко онова, което е достигнало местното художествено златарство от предшестващите епохи. Към тази солидна творческа база те добавят редица нови открития на съвременната им епоха, без да променят нейното идейно-смысловое съдържание и без да ѝ придават някаква особена художествена същност, откъсната от останалите етапи на средновековното балканско и в частност на българското (все още почти непознато) художествено златарство.

Към същото заключение навежда и проучването на разнообразните технически похвати, с които си служат чипровските златари при изготвянето на тяхната многобройна и изключително разнообразна продукция. Както в художественостиловата си позиция, така и в техническия си репертоар те отново се опират на традиционните технически умения на местното средновековно златарство.

Материал. Чипровските златари са работили почти изцяло с благородни метали, сред които главно място е заемало среброто, което е било топено и пречиствано в златарските работилници. Полученият от рудниците метал или старите предмети след нарязване са били стопявани в специални съдове. Голяма бронзова кофа е била напълвана с пепел от буково дърво, а в средата ѝ се правело гнездо, обмазвано със смес от очукан и пресят прах от добре изпечени глинени съдове, букова пепел и вода. В това

гнездо се поставял надробеният метал, смесван с дървени въглища, които били разпалвани отгоре или странично чрез специална тръбичка с голям кожен мех. След стопяване на среброто в него хвърляли малки парчета олово, което поемало различните примеси и се наслойвало по стените на гнездото. Следвало отгребване на шлака и охлаждане, и кюлчето златарско сребро се изваждало и нарязвало според нуждите. Парчетата от това сребро преди употреба се стопявали в малки глинени съдчета и стопеният чист метал се наливал в съответните калъпи. Емайльт и цветните камъни също са сред доста употребяваните от чипровчани материали. Емайльт представлява стъклена маса, разработвана на базата на оловно-калиевото стъкло, в което са слагали различни добавки. Различните нюанси на синия и зеления емайл са били постигнати чрез оцветяване с различни количества меден и железен окис. Други цветове златарите от Чипровската школа не са използвали. Цветните камъни също са получавани от стъклена паста и вероятно сините и зелените камъчета са произвеждани в Чипровци, но основното количество най-вероятно е било донасяно от Цариград или западните центрове.

При обработването на тези основни материали и при превръщането им във високохудожествени златарски произведения чипровските майстори са използвали всички основни златарски техники, които е познавало средновековното златарство от предишната епоха, изцяло продължавайки традициите в тази насока.

Отливане. В своите произведения чипровските майстори често са използвали различни отливки, най-често отделни детайли от изработени на ръка първообрази. Отливките са били изготвяни от сребро или сплави на среброто с други метали - мед, цинк, олово и калай. Правели са се в каменни калъпи или еднократни калъпи от

пречистена глина при използване на първоначален восъчен модел и в следния ред. От добре пречистен и втвърден чрез охлаждане восък се изработва първообраз на определен детайл или предмет, върху който с калем се рисуват всички подробности. Този първообраз се залива в леярска касичка с рядка, много добре пречистена глина. Когато предметът е обемен и триизмерен, калъпът се изготвя от две части - след като се налее едната половина и се стегне, повърхността ѝ се намазва с мазнина и графит или друг фин прах и се налива втората половина. Когато глината се стегне, калъпите се слагат в пещ и се изпичат. Преди отливане с тях се извършват оглед и ретуш, след което в свързаните калъпи, в които прецизно са издълбани отдушници, се налива разтопено олово. Готовият оловен модел също се оглежда и ретушира и по него вече се отливат с леярска пръст и от съответния метал необходимото количество отливки.

По този начин чипровските златари са отливали и разпространявали множество еднотипни елементи, срещани в различните им изделия доста често и служещи понякога като сигурен белег за тяхната атрибуция. Когато е трябвало да се размножи някой оригинален детайл от дадено произведение, той е бил слаган в глинените калъпчета вместо восъчния модел и процедурата се повтаряла нататък в същия ред. Съставянето на детайли или цели композиции от отливаните елементи вероятно е дошло на Балканите от Русия.

Ниеело-техника. Този сложен технически похват е използван от византийското и западноевропейското златарство през цялото средновековие, а отделни произведения са разпространявани и по българските земи. Нямаме данни, че тази техника е практикувана от българските златари през XIII-XIV в. и като изхождаме от факта, че тя е получила небивало разпространение по

руските земи през ХУТ-ХУП в.111, допускаме, че чипровските златари са я възприели чрез контактите си с Русия. Недоброто качество на изпълнението (в повечето случаи амалгамата е крехка и ронлива) подсказва, че в изкуството на чипровчани тази техника не е имала особено дълбоки корени и не е получила голямо разпространение. Използвани са рецептите за черно ниело, в което се съдържа повече сяр.

Цизелиране и гравирание. Понякога тези две технически операции се смесват поради сходните начини на изпълнение. Цизелирането включва всички действия по оформянето на кования релеф - от гравировка на детайлите до оформяне на релефа, изглаждане и др. Гравюрата е художествен похват, с който се изпълнява плоска рисунка върху метала. За нейното изпълнение са необходими солидни познания върху техниката на рисуване, познаване на законите на перспективата и др. Първоначално чипровските златари гравират само растителния орнамент, като матират фоновете около него чрез пунцировка. През втората половина на XVII в. вероятно под въздействието на книжните щампи започват да изпълняват и изключително прецизни рисунки. Опитите за нанасяне дори и на своеобразни светлосенки и постигането на пластичност в рисунъка демонстрират голямото изкуство на чипровските златари в тази насока, което ние не можахме да установим в другите балкански златарски центрове.

Емайл. Една от най-скъпите и представителни техники, но същевременно и най-трудна. Във византийското златарско изкуство широко разпространение получава техниката на т.нар. клетъчен емайл, а произведенията в тази техника достигат през XI-XII в. нивото на забележително, блестящо изкуство. В същото време на Запад с по-голяма популярност се ползва техниката на т.нар. вкопан емайл, особено през XI-XIV в.,

когато се обособяват големите центрове за емайлови изделия - Лимож, Сиена, Венеция, Кьолн, Хилдесхайм. На Балканите тези две художествено-технически течения си дават среща около средата на XIII в. и започват да се прилагат едновременно върху едни и същи изделия, превръщайки се в характерен белег на златарството от тази епоха. След кратко затишие в резултат на османското нашествие през XVI в. първоначално в гръцките южни центрове, а след това и в останалите по-големи балкански златарски средища започва производството на емайлови изделия, които наподобяват стария византийски клетъчен емайл, но вече доста по-опростен и непретенциозен. Постепенно плоските преградки и гладката нишка отстъпват място на усуканата позлатена жица и през XVII в. в балканското златарство намира приложение единствено вторият вариант - т.нар. жичен (филигранов) емайл, който вече има чисто орнаментална функция. В последната третина на XVI в. в чипровските златарски работилници започва да се използва емайл, но единствено от типа на вкопания емайл, който в тези ранни изделия (плакетите върху дъната на някои тасове и врязания орнамент върху пръстените) служи за запълване на фоновете или за подчертаване на орнамента. Изглежда, че тази техника в творчеството на чипровчани няма особено дълбоки корени в местното златарство от предишната епоха и постепенно си пробива път под влиянието на западноевропейските готически образци, доста разпространени в този район. (Не е изключено още в края на XIV в. местното доста развито златарство да е направило първите си опити в тази насока.) Много скоро, още през втората четвърт на XVII в., Чипровци е едно от най-големите средища за емайлова украса на Балканите, което произвежда емайлови произведения с жичен (кръстове, кивоти) и вкопан (разнообразните гривни)

емайл за цялата вътрешнобалканска област. В техническо отношение чипровчани използват единствено нюансите на синия и зеления емайл, който не изпълва отделните клетки до върха и се отличава с голяма изразителност и блясък на изработката. Като тип чипровските емайли се отнасят към непрозрачните емайли от най-високо качество, които нямат нищо общо с по-късната емайлоподобна "глеч" на врачанските златари. Рисуването на орнамента е както при филиграновата украса. След запояването клетките (предимно на фоните) са били запълвани със стрит емайлов пращец и съответните окиси, размесени с вода. Подготвеният предмет е бил нагряван до определена температура и по съответен начин, в който се крие цялото майсторство на тази техника. Допълнително излъскване чипровските златари не са прилагали.

Припой. При запояването чрез бурия (духална тръбичка) с духане се насочвал пламъкът върху запояването място. Обикновено рецептурата на използвания припой е била държана в тайна и е била предавана в наследство от поколение на поколение, поради което уточняването на неговите компоненти е трудно. Балканските златари, включително и чипровските, са работили със сравнително висококачествен сребърен припой, при който чистотата на изработката е зависела преди всичко от майсторството на златаря. Припоят е бил съставян от три части сребро и по една част чиста мед и арсеник, които с постоянното добавяне на сол се стопяват. Готовата смес се изливала в калъпи и след това се настъргвала с пила на фин дребен пращец. Преди употребата се смесвал със стопен и след това стрит на прах боракс. Добре изчистеното място се поръсвало с този пращец и се нагрявало с бурия.

Влагане на цветни камъни. И тази техника, която намира приложение във византийското златарство през

всичките периоди на неговото съществуване, а на Запад става характерен белег на романското изкуство, се използва доста често от чипровските златари. Купуваните или изготвяни на място цветни камъни са били влагани в ковани или филигранови касетки преди всичко в църковните изделия и накитите, където приятно хармонират с емайловата украса и позлатата.

Уверено може да се направи заключението, че както в сферата на своята стилова насоченост, така и в техническите умения чипровските златари се придържат към онази практика, която е съществувала и в предишните епохи. В техния технически арсенал не намират приложение чисто ориенталските техники на тауширането (влагане на метал в метала)", савата (дълбоко врязана орнаментика, запълнена с различни цветни пасти или зифт) или влагането на седефена украса. Но това не е ограничена консервативност, а осъзната творческа позиция, която се оказва отворена за откритията в изкуството на християнските народи. Традиционният технически арсенал се обогатява с похвати от западноевропейското златарство или знанията на руските златари, но не възприема почти нищо от приложното творчество на друговерците поробители независимо от тяхното високо майсторство. Тази ясна художественостилова и приложно-техническа позиция също е една от характерните черти на Чипровската школа, която я отличава от останалите балкански златарски центрове. Изделията на тази школа, разглеждани чрез изнесените тук данни за тяхното стилово и техническо единство, съхранило в себе си дълбоките идеи и умения на местното народно изкуство и умело обогатявано с идеите на съседните свободни християнски народи, дава възможности за ясно разграничаване сред останалите произведения на балканските златарски центрове. А това

също е и един сигурен белег за съществуването на художествена школа.

II. ФУНКЦИЯ, ФОРМИ И УКРАСА НА СРЕБЪРНИТЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

В различните български центрове произведенията от сребро били изработвани по едни и същи технически начини. Еднаквостта, по-голямата или по-малка прилика във формите, украсата и видовете във всички краища на нашата страна и от някои съседни нам страни говорят за еднакви или близки методи на работа, за общност, за влияние между златарските центрове, за приемственост между поколенията, за сродна творческа мисъл.

Женските накити от XVIII – XIX век не се различават особено от изработваните и носените през XIII – XIV век. Златарите следвали традиционните форми, създадени през вековете. Понякога оригиналното произведение на някои от майсторите-златари се възприемало и внедрявало в производството за дълго време поради търсенето му.

За домашния бит на населението от сребро се изработвали канички, чаши за кафе, поставки за чаши, лъжички, тасчета за вода, кутии за накити, табакери, кесийки, кутии за тютюн, цигарета, кутии за емфие, чантички, барутници, юзчета (павурчета), свещници и други ковани, лети, ажурни или филигранни, направени от добро сребро, от по-бедна сребърна сплав, без или с позлата и много рядко от злато. Чрез накитите българката показвала богатството и съсловната си принадлежност. Същевременно някои от тях са имали и магическо предназначение, служели са като амулети, муски срещу „лош поглед“ и др.

През XVIII-XIX век възрожденските златари

постепенно изоставят геометричния и схематичния художествен стил на средновековното златарство и се насочват към богатството на заобикалящия ги растителен свят. Те продължават и доразвиват някои по-стари традиции при използване на палметите и розетите като декоративни елементи. Средновековното плоскостно и схематично третиране на акантовия лист е изоставено и той се разлиства буйно по пафти, пръстени и гривни. Във възрожденското златарство навлизат и нови елементи, заимствани от западноевропейските декоративни стилове ренесанс, барок, рококо, ампир и др. Източните влияния, които продължават да проникват в България, са обогатени и с някои нови форми и сюжети, като тополи, ягодови плодове, персонификации на слънцето в човешки образ, орнаменти с арабесков характер, източни архитектурни силуети и др. През този период се усещат и силни влияния от дърворезбената и стенописната орнаментика.

Локалната художествена специфика се определя от особеностите на художествените похвати на майсторите от всеки център при изработване на традиционните народни накити. Към края на XVIII в. в златарските центрове на икономически по-силно развитите райони майсторите започват все по-често да прилагат при масовото производство на традиционни накити не само техниката на отливане, но и изчукването с матрици, а също и ажурния филигран. Наред с художествено-технологическите усъвършенствувания в златарството през Възраждането, тези техники дават възможност и за масово производство на много по-високо художествено равнище в сравнение с техниката на отливане, като създават условия и за по-ярка художествено-творческа изява. Специфичният художествен похват на най-ярко открити се като творчески фигури майстори започва да се възприема и да се налага като художествен стереотип както от потребителите на

произведенията им, така и от останалите майстори. През този период златарите се намират все още в непосредствен контакт с потребителите от патриархалната селска среда, тъй като повечето от занаятчийски изработените традиционни народни накити се разпространяват в рамките на регионалните пазари на златарските центрове. Тези произведения носят в орнаментиката си реалистичен и жизнерадостен възрожденски патос, но заедно с това и една все още твърде силно изявена традиционна функционална натовареност и обвързаност, защото с развитието на занаятчийското производство металните накити постепенно започват да поемат някои от функциите на други произведения на домашното народно творчество. Докато в предвъзрожденския период шевиците например са основният признак за селищна принадлежност или показател за възраст или семейно положение, с развитието на занаятчийското златарско производство през Възраждането тези функции постепенно се поемат от металните, особено сребърните, накити, но вече не в тесните селищни, а в по-широките териториални граници на регионалния пазар на златарския център. В резултат на очертания сложен и противоречив процес, в който почти равностойно участвуват както създателите на златарски произведения, така и потребителите, в някои възрожденски златарски центрове се стига и до формиране на своеобразни художествени школи с достатъчно определена специфика, общност и приемственост на принципите и методите.

През Възраждането се засилва естетическата функция на традиционните народни накити, като това е свързано и с влиянието на формиращата се градска култура. Във връзка с тези процеси е и навлизането в българското златарство на непознатите дотогава декоративни елементи и мотиви от западноевропейските декоративни стилове.

Приобщавайки своето творчество към общоевропейското изкуство, българските майстори се адаптират към местната потребителска среда и функционално преосмислят външните художествени влияния. Художествено-технологическото развитие на златарския занаят през Възраждането и засилената естетическа функция на традиционните народни накити са една от важните предпоставки за изключително високите постижения при художественото оформление на повечето златарски произведения от този период, които днес възприемаме като естетически ценности с непреходна стойност.

Традиционните народни накити могат да се разделят на два основни дяла: накити за украса на главата и накити за украса на тялото. Към първия дял спадат преди всичко обиците, диадемите, начелниците и иглите, които са украсявали косата или са прикрепяли кърпата.

Обиците, нанизани на двете уши, са били носени обикновено от жените. Една разновидност на обиците са така наречените надушници, които са по-големи и по-масивни от обиците. Те са били носени закачени на забрадката или на специална лента от плат или са били вплитани в самата коса над ушите. Надушниците са били разпространени у всички славянски народи. Носели са се по една или по две, обаче понякога са достигали до десет.

Най-простият тип обици и надушници са халките от тънка тел без украса. Понякога единият край на халката се извива навън във вид на латинската буква S, поради което те са известни в литературата като „есовидни обици“. Тези обици са характерен белег за славянските племена от епохата на тяхното разселване. Особено разпространени са били у западните славяни. У нас се срещат по-рядко и твърде рано изчезват от употреба. Голямо разпространение са получили обиците с нанизано на

долната им част кухо зърно, съставено от две запоени помежду си полусферички. Това зърно често е било украсявано чрез изчукване на точици, чрез запойване на зрънца, чрез филигран или чрез ажурно изрязване. Срещат се обици с повече от едно зърно, най-често с три зърна, но има обици от този вид с 5–6 и повече зърна. Друг вид обици са тези с нанизана на халката двойноконусовидна украса, която понякога е изработена от филигран и гранулация. Има обици с двойнопирамидална украса, при които често към стените на пирамидите са запоени допълнително пирамидки от зрънца. Голямо разпространение у нас през средновековието са получили обиците, направени от по две полусферични розети, изработени от филигран и украсени с гранулация. Често носени са били и обиците с украса във вид на призма, направена от дребни, запоени помежду си зрънца. У всички славянски народи през средновековието са били разпространени т.нар. гроздовидни обици. Те се срещат в много варианти, от най-прости до твърде усложнени форми. У нас е добил разпространение най-простият тип който през епохата на турското робство вече не се среща.

Постепенно още през времето на Първата българска държава наред със сравнително по-простите и по-леки обици започват да се появяват и по-масивни и богато украсени обици и надушници. Отначало те са били носени от богатите българки, главно от болярките, обаче през епохата на Второто българско царство тяхната употреба става все по-честа. През епохата на турското робство се носят предимно масивни обици и надушници. Най-голямо разпространение са получили тогава т. нар. арпалии, които на много места у нас са били носени чак до Освобождението. Те са кръгли, изработени обикновено чрез коване и украсени с филигран и гранулация, по-рядко са били отливани. Около кръгъл, богато украсен център са

запоени радиално тръбички, завършващи с топчета. Те са се развили от по-стара средновековна форма, запазена в обиците, намерени в Драгижево и датирани с монети от XIV в. Според някои автори обиците са така характерни за определени етнографски обособени области у нас, че наред с облеклото могат да служат като сигурен етнографски белег за бита на населението – напр. „видинските обици-арпалиите”, „трите пръстета” и др.

Обиците най-често представляват почти затворени окръжности, без или с нанизани едно до три сферични, цялостни с гранулки или ажурно излети телца, отделени с дискчета с гладки или назъбени очертания, без или с прикачени синджирчета с висулки (във вид на „трите пръстета” – елипсовидно изчукани телца с различна големина или ажурно излети сферични, ветрилообразно припоени към прикачената шарнирно кукичка за закачване (провисване) на ушите, срещат се във форма на различни по големина и вид „арпалии”, с различен брой сферични или елипсовидни телца на къса дръжчица, припоени по периферията на кръговия диск в центъра с дребни или по-едри гранулки; обици с единични висящи гладко излети или с гранулки ажурни сферички; различни по форма висящи филигранни обици без или с розетки в основата на куката за закачване. Софийските златари през втората половина на XIX и първите десетилетия на XX век започнали масово да изработват обгци с припояване към кукичката за закачване на старинни или нови сребърни, златни монети, сребърни или обикновени монети от емисиите след Освобождението, на различни кръгли пластинки с евангелски сцени. Употребата на монети при изработването на обиците е един от белезите за упадъка на изкуството на обработката на среброто и златото, но въпреки това усетът към красивото и наслоените традиции карали майсторите да прибавят, макар и малка,

допълнителна украса – припоояване на плътна или филигранна розетка, единична или в група, в основата на кукичката за закачване. Обиците били украсявани с геометрични орнаменти, права и вълнообразно нагъната линия, гранулка, дъгичка, окръжност с растителни орнаменти и др.

Слепоочните халки били широко разпространени и представлявали характерна украса за славянската жена. Прикрепянето на „слепоочните халки“ с конци странично на лицето около слепоочието върху тъкани (забрадката на главата) е познат и от разкопките по нашите земи. По-късно „слепоочните халки“ се видоизменили от златарите от голяма и масивна халка във вид на по-малки плочки с по-дълги верижни висулки, окачващи се в близост до ушите, известни в Софийско като наушници. Често пъти наушниците се окачвали един с друг с една или няколко верижки, минаващи под брадата. Под тях висят много сребърни тънки плочки или дребни монети. Целият накит се казва „Подбрадник“.

Украсяването на главата при жените с диадема е било стар славянски обичай у нас. В средновековни погребения са намирани такива диадеми, направени от метални пластинки, скачени помежду си, или тесни ленти, тъкани от сърма или от коприна. Върху тях са нашити сребърни или медни пластинки.

Игли, които са служели за украса на женската коса или за прикачване на забрадката през по-ранното средновековие, са намирани у нас по-рядко. През епохата на турското робство те разнообразяват формата и техниката си. Носели са се почти навсякъде из нашите земи, но докато в Северозападна България (Белоградчишко) те наподобяват по украса арпалиите обеци, във Видинско са с филигран, а изработените в София са най-вече с големи размери – дългият и груб шиш

завършва с едно яйцеобразно, сферично или продълговато осмостенно, покрито с по-едри и дребни гранули и гравюри тяло, от ъглите на което понякога се спускат закачени на халкички стари и дребни монети. Изработвали се игли с по-малки размери на сферичното тяло и на шиша.

Трепките се носели върху кърпата над челото и отзад в тилната част. Те представляват една основна кръгла, масивна или ажурна плочка, излята от долно сребро или от добро сребро (рядко от друг материал), украсена с геометрични и растителни орнаменти, с цветни фалшиви камъни от стъкло, поставени в гнезда симетрично, кръстовидно и в центъра. Орнаментите били релефно, ажурно очертавани или с припоена усукана сребърна нишка, наподобяваща филигран. Често се среща изпълване на междуорнаментните пространства с разноцветен емайл. По ръба периферно се припоявали неподвижно малки халкички, от които се провисват ажурни елипсовидни, лунообразни, звездовидни, наподобяващи цвят на лале, правоъгълни, шестоъгълни, триъгълни, орнаментирани, по същия начин излети или изчукани пластинки. Този накит в своите разновидности се изработвал във всички центрове.

Висулките по форма, изработка и орнаментика наподобяват напълно трепките и някои от съставните им елементи. Към тях се прибавяли пластинки във формата на ездач, възседнал кон. Те били триъгълни, с леко гранулирана повърхност, орнаментирана с вътрешен бордюр в средата, с релефно изобразен кръст с разновидности висулки: от слети кръгли розети с формата на цвят от лале, във вид на ажурна кръгла пластинка с очертание на кръст, чиито рамене завършват с петоъгълна звезда, от които висят малки полулунни пластинки или във формата на ажурна сферичка с провиснали синджирчета с прикачени трапецовидни изчукани пластинки. Висулките били излети

от долно сребро или от бронзова сплав. Те се пришивали върху булченските шапчици без илик с опашка отзад и върху нагръдниците, като освен с декоративна цел, някои от тях (ездачът, възседнал кон, ажурната кръгла пластинка с кръст и сферичката с провисналите синджирчета) изпълнявали ролята на муски, предпазващи от „лоши очи – уроки”, от заболявания.

Към накитите за украса на тялото спадат огърлиците, пръстените, гривните и металическите украси на коланите.

В епохата на първата и втората българска държава най-често са били носени гerdани (огърлици) от стъклени мъниста или окачени на верижка, или на обикновен конец кръстчета и други висулки, служещи обикновено за амулети. Наследената от античността торква – метален обръч за шията, – носен обикновено от мъжете като някакво отличие, изглежда е била носена през средновековието в България от господстващата класа. Йоан Екзарх в Шестоднева казва, че Симеон и болярите му са имали златни „огърлици”, т. е. торкви. Метални огърлици от епохата на Първото и Второто българско царство не са запазени.

За украсата на шията и гърдите жената от София носела най-различни украшения, излети или изчукани от масивни пластинки, ажурни или филигранни, от долно сребро или неблагородни сплави – месинг, бронз, без или с позлата, рядко от злато, от седеф, животински кости и рога; гerdани, кръстове, медалиони, брошки и др. Почти всички жени и най-вече момите и невестите от купени от златарите стари сребърни монети или от наследени родово монети си правели саморъчно украшения за главата, шията, гърдите и кръста, като ги пришивали върху фалшиви „косичници”, усукани от козина или от вълнени конци (прежда) или върху платнени ленти, платнени

късове или изрезки от вълнено бельо. При описанието на накитите на жените от Софийско Константин Иречек особено подчертава още в първите години след Освобождението използването на монетите в украсата. В края на XIX и началото на XX век златните монети започнали да изместват саморъчно направените накити от стари сребърни монети, като по-заможните носели единични монети или нанизи, наречени „пендари“. За тази цел се използвали турски алтъни, австрийски минцове, флорини, златни пластинки с кръглаи елипсовидна форма с гладки или наъбени ръбове и с изображения на евангелски сцени върху тях.

Основната част на металния гердан най-често била широка, изплетена на гъсто от сребърна тел лента, с нанизани по нея прешленчета, орнаментирани с геометрични и растителни орнаменти, украсени с емайл и цветни камъни, поставени в специални гнезда. Прикачени с халкички гранулирани розетки, стилизирани лалета и многолъчни звезди образували висулките. Носени били и големи метални гердани от сребро с позлата. Те се състоят от една основна лента с шарнирно съединени правоъгълни, лети, гравирани с розети и с дребни гранулки пластинки, а тези, които заемат средната част, са с монтирани цветни камъни. С малки халкички за долния край на пластинките са прикачени симетрично в няколко реда една с друга висулчици с най-различна форма, масивни или ажурни: многолистна розета, кръгла розета с кръст, листовидни, стилизиран цвят на лале, шестолъчни звезди, някои от които са украсени с емайл.

Кръстът като украшение е предаден по различни начини – чрез изчукване от благороден метал, най-често сребро, чрез масивно или ажурно отливане, с венец, свързващ рамената или без свързването им, с релефно изобразяване на разпятието, орнаментиран с геометрични и

растителни орнаменти, без или с гранулки. Едни от сребърните кръстове са задънени като кръстовидна кутийка, запоена от всички страни, при други са вмъквани една в друга на кръстовидни форми, закопчавани шарнирно в краищата на горното и долното рамо. Това са така наречените енколпиони.

Медалионите били изработвани от сребро във вид на кръгли, елипсовидни, ромбоидни масивни пластинки, най-често с библейски образи или филигранно изработени и украсени с всички видове геометрични и растителни орнаменти и симетрично разположени гнезда с цветни камъни, а между тях – многолистни розетки със сребърни перлички в средата, с висулчици от навити тънки телчета, с или без корона, от сребро с или без позлата.

Брошките за прикачване на деколтето на ризата или на възприетата след Освобождението рокля се правели най-често от сребърен филигран с различна форма и големина, с разнообразни комбинации на листовидна и шестлистна розета, грозд на лозово клонче с лозови листа, чехълче (пантофка) и др., направени отсребро, понякога и с позлата. Този вид брошки се купували най-вече от градското население в София. Жените от софийските села носели брошки, направени чрез слепване най-вече на сребърни монети от първите ни парични емисии след Освобождението, като за лице се използвали и двете им страни.

Пръстени са били носени и от мъжете, и от жените. Най-разпространени у всички славяни през ранното средновековие са били пръстените, горната част на които се е разширявала в кръгла, четвъртита или многоъгълна плочка, украсена чрез гравирание с растителен или геометричен орнамент и по-рядко с човешки изображения. Понякога върху плочката е било врязвано името или само началната буква на името на притежателя на пръстена.

Такива пръстени са служели и за печати подобно на античните пръстени с монограми. Някои са били по-масивни. От тях постепенно са се оформили т. нар. пръстени бурмалии или кошничари – масивни пръстени с цилиндрична горна част, които са били отливани от пет отделни части. Те добили голямо разпространение през епохата на турското робство. Пръстените с триъгълно издаваща се горна част са служели при стрелянето с лък. Твърде разпространени са били и пръстените с украса от скъпоценни и полускъпоценни камъни и от късчета цветно стъкло. Срещат се и пръстени с богата украса от филигран и гранулация, които са били носени от по-богатите граждани, които подражавали на господстващата прослойка. През цялото средновековие се запазва многообразието на формите на пръстените – обикновена халка с или без разширение в средата с най-различна украса, с гнездо за камък, обикновено полускъпоценен с монтирани геми, малки златни монети или с гравирани монограми, носещи цялото име на притежателя или инициалите му, с допълнителни многолистни розетки, симетрично разположени върху лицевата страна. Особено много се изработвали и носели в София и Софийско т.нар. „столовати“ пръстени - по-рядко с крилати плочки и най-често с дебела цилиндрична кутийка, задънена от двете страни и споена за халката. Отгоре и от страни те се украсявали с геометрични орнаменти, понякога и с цветен емайл. В кухнята се поставяло малко метално топче, което при движение на ръката звънти. Тези пръстени се подарявали при годеж и сватба. Наричали ги „меновници“. Обикновено пръстените се изливали и орнаментирали с растителни, геометрични и животински орнаменти, било при изливането или пък ръчно. Използвали се най-често бедно сребро, сребро без и с позлата, по-рядко месингова сплав или злато.

Гривните са били предимно женски накити. През епохата на феодолизма у нас са били носени три типа гривни. Първият тип са изработвани от тънка, сребърна или медна пластинка, с отворени, обикновено разширяващи се краища. Понякога краищата се стесняват или завършват с халкички от самата пластинка, с помощта на които гривната се е затваряла. Този тип гривни са били украсявани чрез гравирание с геометрични и по-рядко с растителни орнаменти. Те са били носени от всички славянски народи през средновековието. Вторият тип гривни са по-масивни. Изработвани са били от четириръб, полуобъл или кръгъл тел. Най-често са били отливани от сребърна сплав. Краищата им са отворени и заоблени. Украсявани са били чрез гравирание и чрез вдълбаване в метала на триъгълни и кръгли ямички. Една разновидност на тоя тип са гривните, имитиращи змийски глави. Масивните гривни и особено тези, имитиращи змийски глави, са били разпространени още през античността. Те са имали магическо и профилактично значение. Траките, както и много други древни народи, са почитали змията като свещено животно. Третият тип гривни са направени от усукани или оплетени телове. Гривните от четворно усукан тел, завършващи с петлици, са били разпространени у всички славянски народи. Твърде много са били носени и гривните от изплетен седмореен тел, върху чиито краища са били запоявани тънки триъгълни пластинки, украсени с гранулация. Понякога средната част на гривните е била отливана, като само е имитирала усукани или оплетени телове. От плетените гривни са произлезли масивните отливани гривни, които са добили много голямо разпространение през турското робство. Средната им част обикновено имитира увити телове, а по-рядко е украсена с растителни орнаменти, запълнени с емайл. Краищата им са украсени с едри зърна, а на мястото на свързването им

със средната част се намира по една полусфера. В София са били разпространени плоските широки гривни, състоящи се от две полукръгли, шарнирно скачени по-тесни или по-широки половини, изпъкнали в средата и украсени с геометрични и растителни орнаменти. Златарите използвали сребро, сребро с позлата, както и неблагородни сплави. Софийските златари изработвали и филигранни сребърни гривни в най-различни форми, на отделни, шарнирно скачени прешленчета, с или без висулки, понякога позлатени, с геометрични и растителни орнаменти, с припоени кръгли ромбоидни пластинки и сребърни перли или наложени една върху друга различни по големина филигранно изработени пластини, всички обединени в едно цяло. В десетилетията след Освобождението софийските златари изливали за масова употреба по-нежни плоски прешленчета от посребрена или позлатена месингова сплав, шарнирно скачени, с геометрични и растителни орнаменти или изтегляли сребърна тел с различна дебелина, която усуквали, преплитали или ги правели на големи халки с различни сечения. По този начин те опростявали и поевтинявали производството на гривните.

Сребърните ковани колани, както и сребърните украси на кожените колани са били носени твърде много у нас през средновековието. Освен коланите, които са били съставени изцяло от металчески (най-често сребърни) пластинки, имало е три вида метални коланни украси-пластинки, пришивани върху ремъка на колана, краища, висящи надолу от колана, и закопчалки или токи. Металните краища през раннофеодалната епоха са били носени от мъжете и са имали широко разпространение както във Византия, така и сред т. нар. варварски народи. Коланни краища са намирани у нас в Плиска, Преслав и други ранносредновековни селища. Металните сребърни

токи са били носени и от мъжете, и от жените. Освен токите били са употребявани за закопчаване на колана малки кръгли плътни пластинки, обикновено отливани от сребърна сплав или от бронз. Носени са били по две отпред на колана, като едната е завършвала с кука, а другата с халка, в която е влизала куката. Подобни закопчалки са намерени в некропола в Нови пазар, в средновековно погребение във Враца и др. Освен това като случайни находки се съхраняват в много музеи в страната. От тях са се развили по-късно добилите голямо разпространение през епохата на турското робство пафти, носени у нас и дълго след Освобождението. Те са значително по-големи и по-разнообразни по форма от средновековните закопчалки. Едни от тях са запазили старата кръгла форма с триъгълен издатък от външната страна, други са правоъгълни и с това напомнят на коланните краища, трети имат формата на индийска палмета със завити нагоре краища. Сребърните ковани колани от София се носели най-вече от по-заможното население. Състоят се от излята масивна тока, запоена с първия широк ляв прешлен, завършващ с удължена заоблена в края страна с припоена халка за закачване на куката, припоена за първия ляв широк прешлен с удължена страна. Понякога върху заобления край на левия прешлен има халкичка с късо синджирче с прикачени дребни сребърни турски монети, завършващо с шипче, което влиза в отвора на левия прешлен с куката на „заклучване“ на халкичката. След тях се нареждат със същата височина продълговати редуващи се тесни и широки прешлени, силно изпъкнали почти по цялата височина. Отзад на всеки прешлен в съответствие с ширината му е запоена медна, по-тясна или по-широка пластинка, през която отделните съставки се нанизват на кожен колан. Всички прешлени са украсени еднакво с геометрични и растителни орнаменти, а на токата е

вмъкнат и животински орнамент – винаги две стилизирани птици с или без качулка на главата, с извита силно назад шия и глава, в огледален образ една спрямо друга. Типичните за софийското златарство „ковани колани“ се изработвали от еднакви по форма, големина и украса пафти и прешлени. Понякога златарите променяли формата, големината и украсата на прешлените, но предпочитането на традиционния начин попречил на масовото им изработване. За коланите се използвало сребро или сребърна сплав. Те не били позлатявани. Жените в София и околността носели „кования колан“ до Първата световна война.

Сребърните ковани пафти се състоят от две половини, закопчавани една с друга с кука и „заклучвани“ с продълговато щифтче, прикачено със синджирче, с или без нанизани по него дребни сребърни турски „парички“. Върху едната половина – лявата – е припоено неподвижно елипсовидно, лято „пафте“, което освен като допълнителна украса е предназначено да покрива куката и халката при закопчаването. Двете половини са изработени от масивни сребърни пластини чрез изчукване, като външният им край е разширен, заоблен или островърх, а вътрешният е стеснен във формата на удължен трапец. Украсени са изцяло с релефни геометрични, растителни и животински орнаменти. Откъм вътрешната страна на всяка половина са припоени по две тесни пластинки от „долно сребро“ или мед за провиране на колана. Софийските златари се стремели да разнообразяват традиционната форма на типичните за София и Софийско продълговати ковани сребърни пафти. Срещат се по-закръглени пафти, елипсовидни, кръгли с повече или по-малко заострени извити нагоре краища във вид на индийска палмета, без или с допълнително запоено отпред пафте, без или с прикачени под него синджирчета, без или с един или

повече на брой цветни камъни, с или без гравирани седефени пластини, заемащи почти цялата лицева част и т. н. Пафтите били изработени филигранно, чрез изчукване, изливане, от сребро без или с позлата, от долно сребро, както и от неблагородни сплави.

Църковна утвар. Много голяма част от продукцията на българското златарско изкуство е била предназначена за задоволяването на нуждите от сребърна (рядко златна или от неблагородни метали) църковна утвар: кръстове, потири, дарохранителници, мощехранителници, кивоти (ракли), кадилници, обикновени кандила с пресечена конусовидна форма, кандила с конусовидна еднокълбовидна форма, кандила с конусовидна двукълбовидна форма, дискоси, блюда, свещници, слънца, обковки, частична обковка на икони – нимб около главата на светеца, обковка на ръцете, обковка на краката, барелефи на светци върху сребърни или месингови плочи и др. Тези произведения се изливали от долно сребро или други неблагородни сплави (бронз, месинг,), изчуквали се от сребърни по-тънки или по-дебели пластини или се изработвали филигранно.

Църковните утвари се украсявали богато или частично, в зависимост от предназначението им, с геометрични, растителни, животински орнаменти, с библейски персонаж и евангелски сцени. Обикновено на лицевата страна на обковките на евангелията е Разпятието, а на задната страна – Възкресението. Сцените са усложнени или по-опростени, обхващат кориците изцяло или отчасти, с по-наивно или по-реалистично третиране на изображенията. Характерно за декорацията е, че орнаментът постепенно се усложнява и се обогатява композиционно. В излетите и изчукваните утвари (потери, кандила, дискоси и пр.) декоративният ефект е получен чрез графично представяне на орнаментите или чрез частично, или цялостно релефно

изобразяване. По-старите образци са по-масивни, докато по-новите се отличават с изящество на изпълнението.

Сребърните, понякога и позлатени обковки на евангелия, прикрепени частично или върху цялата цветна копринена, кадифена или кожена подвързия, подчертават изключителното умение на майсторите-златари. Обковките са били украсявани обикновено със символите на четиримата евангелисти или само с образите на евангелистите. На определени места често се гравират евангелски текстове или пояснителни надписи, в които майсторите са отбелязвали името си и някои други сведения. Златарите в София изработвали утвари и за храмовете на католиците-дубровчани и за други етнически групи от населението в София. Синагогата в своята музейна сбирка и днес съхранява великолепно образци на златарските произведения, дело на софийските златари. Особен интерес представляват: обковката от сребро на свещената книга с десетте Божи заповеди, сребърна корона с нанизани върху дървени шипове продълговати сребърни украшения, наподобяващи обърнати еднакви еднокълбести или двукълбести кандила, месингови и сребърни свещници, култови сребърни чаши без или с позлата, ръка (показалка) – продълговата масивна гравирана сребърна пръчица, служеща при четенето на свещените книги и др.

Софийските златари са имали възможност да заимстват елементи както от Изтока, така и от Запада, но са ги претворявали творчески по свой начин, за който са характерни закръглените форми и меките извивки. При украсата използвали, както навсякъде в България, разнообразни розетки, различни орнаменти и животински изображения. Много често се използват геометричните орнаменти – правата, начупената и зигзаговидната линия, окръжността, триъгълникът, ромбът, ромбоидът, трапецът, конусът, предадени графично чрез вдълбаване, чрез

точковидно релефно изчукване или отливане. Особено предпочитани са растителни орнаменти, като: акантовият лист, палметата, трилистникът, кринът, кипарисът, лозницата (с или без гроздове), лалето, розата. Растителната орнаментика се обогатява от софийските златари с привнасянето на ягодовия плод, листа и стебла, с едноцветия, многоцветия, розетки, клончета с листа или с цветове. Прилагали се умело и животинските изображения (гълъбът с най-различно положение на главата и крилата, едноглавият и двуглавият орел с разперени крила, змеят, конят), а също така и изображения на евангелистите с или без техните символи, на евангелски сцени – Разпятие, Възкресение, Кръщение, Св. Георги убива ламята и др., по-наивно или по-реалистично предадени.

София е била един от най-развитите златарски центрове с множество църкви и манастири в нейните околности, наречени „Малка Света гора”. Няма друг златарски център, от който да са запазени толкова много обковки от XV - XIX век с надписи на български или на църковнославянски език. Изделията на софийските майстори са с подчертано многообразие на формите и украсата и са изключително ценни в художествено отношение. В резултат на проучване на кондики, тефтери, старопечатни книги и проследяване на много научни публикации от миналото стават известни имената на известни софийски златари, както и на цели златарски фамилии. Откритите сребърни, златни и други накити и златарски изделия подчертават масовостта на произвеждането и широкото им разпространение сред населението, определят характера на златарската продукция в София и Софийско. Най-типичните образци са масивните лети гривни, столоватите пръстени-меновници, продълговатите ковани сребърни пафти, „кованите сребърни колани”, сребърните обковки на евангелия и

икони. Софийските златари доказват в своите произведения отличното владение на златарските техники и умението си в изработката на предметите. С постепенното западане на занаятчийството през втората половина на XIX и в началото на XX век златарското изкуство в София губи значението си поради навлизането на западната мода и на по-евтини и по-ефектни накити, които изместват старинните изделия. С усета си към специфичното в художественото мислене на българина, с ревностното следване на традиционните форми и украса софийските майстори-златари са допринесли извънредно много за развитието на народните художествени занаяти.

Среброто взема важно участие в декорирането и на различни оръжия през средновековието, което превръща оръжието в предмет не само с утилитарна, но и с художествена стойност. Използува се едновременно източната флорална и линеарна орнаментика с барокови елементи, като по този начин се постига един нов стил през XIX в., който става известен под името “балкански барок”. Най-често оръжейниците работят съвместно с майсторите-златари, които се занимават с инкрустация на надписи върху острието, с металическия обков на дръжката и ножницата и с неговата украса. Използват се различни техники - изковаване, отливане, инкрустация, апликация, филигран, монтиране на полублагородни камъни, посребряване, позлатяване и др. Украсата върху острието заема неговата централна част и се постига само с изковаване чрез сребърна, златна или бронзова инкрустация. В общи линии орнаменталната композиция следва традицията на арабеската и има за цел да разкрие формата и конструктивните особености на това оръжие. Изработват се два основни типа ножници - с цял металически обков и с частичен, който се поставя обикновено в двата края, като се спазва ос-новният

принцип на единно декоративно оформление на дръжката и ножницата. Огнестрелното оръжие - пушки и пистолети - също е било обект на украса с високи художествени стойности. Обикновено цевите се украсявали допълнително с гравировка, сребърна, златна, или бронзова инкрустация върху горната част на барутната камера и дулото със силно стилизирани растителни и порядко геометрични орнаменти, които следвали художествената традиция на Изтока. Украса с изковаване, гравирание или ажур е била нанасяна и върху останалите металически части - ударен механизъм, задтильци, скобите под спусъка и обковите, които свързват цевта с ложата. Най-големи възможности за украса обаче са предоставяли прикладът и ложата, изработвани от специализирани майстори-кондачии. Центрове на изработване на оръжия и оръжейна украса са били особено Сливен, Габрово, София, Казанлък, Никопол, Враца, Видин, Панагюрище и др. български градове.

За съвременното българско златарство още не са написани сериозни научни изследвания. За продължаването на старите традиции можем да съдим от някои текстове на съвременни бижутери - като тези например, които провокира програмата Silverart чрез семинарите, изложбите и изданията, които прави. Очевидно е, че преобразуването на традицията в съвременно изкуство е бавен и сложен процес, който изисква време за наблюдение и научно изследване. Освен това съвременната промишленост все повече задушава възможностите на ръчното златарство да се бори за оцеляване. Остава надеждата да се намери решение, което да спаси огромните и богати съкровища, които ни е оставило миналото.

Η ΕΠΕΞΕΡΓΑΣΙΑ ΤΟΥ ΑΡΓΥΡΟΥ ΣΤΗ ΒΟΥΛΓΑΡΙΑ ΑΠΟ ΤΟ ΜΕΣΑΙΩΝΑ ΩΣ ΣΗΜΕΡΑ

Ι. ΙΣΤΟΡΙΑ. ΥΦΗ (ΡΥΘΜΟΙ) ΚΑΙ ΕΠΙΔΡΑΣΕΙΣ. ΟΙ ΣΧΟΛΕΣ ΤΗΣ ΣΟΦΙΑ ΚΑΙ ΤΟΥ ΤΣΙΠΡΟΒΤΣΙ – ΜΕΤΑΞΥ ΤΗΝ ΑΝΑΤΟΛΗ ΚΑΙ ΤΗΣ ΔΥΤΙΚΗΣ ΕΥΡΩΠΗΣ

Η επεξεργασία του αργυρού και του χρυσού (για τις δύο δράσεις στα Βουλγαρικά χρησιμοποιείται μια λέξη – χρυσοχοΐα) στο βουλγαρικό χώρο έχει βαθιές ρίζες – ακόμα στην θρακική εποχή, από την οποία εδώ βρέθηκαν μοναδικοί και πλούσιοι θησαυροί, που περιέχουν πραγματικά αριστουργήματα της χρυσοχοϊκής τέχνης. Φτάνει να αναφέρουμε το χρυσό θησαυρό του Παναγιούριστε, το θησαυρό του Ρόγκοζεν, του Λετνικ και πολλούς άλλους τέτοιους θησαυρούς, καθώς και τις μοναδικές κατά το μέγεθος, το βάρος και την καλλιτεχνική κατασκευασία τους προσωπίδες Θρακών βασιλιάδων που βρέθηκαν τελευταία.

Η επεξεργασία του αργυρού είναι γνωστή στη Βουλγαρία ακόμα από τον πιο πρώιμο Μεσαίωνα, όπως από την εποχή της ασιατικής Μεγάλης Βουλγαρίας του χάνου Κουμπράτ, έτσι και από την περίοδο της ίδρυσης του βαλκανικού σλαβοβουλγαρικού κράτους τον 7. αιώνα. Η χρυσοχοΐα παρατάσσεται ανάμεσα στα παραδοσιακά βουλγαρικά επαγγέλματα και ικανοποιεί τις ανάγκες διάφορων στρωμάτων της τότε κοινωνίας από κοσμήματα, κεντητά, φυλαχτά, αντικείμενα για την καθημερινή ζωή κ.α. Η συγχώνευση μερικών πολιτιστικών παραδόσεων – της αρχαίας θρακικής (η οποία διακρινόταν με υψηλό τεχνολογικό και καλλιτεχνικό επίπεδο), της βυζαντινο-χριστιανικής (η ίδια ένωσε, λόγω της σταυροδρομικής θέσης της μεταξύ της Ανατολής και Δύσης; Μεγάλο φάσμα από διαφορετικές δυτικές και ανατολικές

παραδόσεις) της σλαβικής (τελειοποιημένης προπαντός στην επεξεργασία του αργυρού, του ορειχάλκου και του χαλκού διαμέσου της τεχνικής του φιλιγκράν, της σπειροποίησης, του κυτταρικού σμάλτου κ.α.) της πρωτοβουλγαρικής με την πολύχρωμη και πλούσια διακοσμητική της, φέρουσα την επίδραση του ιρανικού και άλλων δυνατών ανατολικών πολιτισμών) – οδηγεί σε εκλεκτική, αλλά και σε πλούσια συμβίωση υφών, τεχνικών και ιδεών, η οποία κατακαθίζει στη βάση της δημιουργίας της πρωτότυπης βουλγαρικής μεσαιωνικής τέχνης. Οι χαρακτηριστικές ιδιότητες του χρυσού και του αργυρού – μεγάλη σφυρηλατικότητα και ελαστικότητα και ταυτόχρονα – στερεότητα, ομορφιά, πολυτέλεια και κατά παράδοση από την αρχαιότητα γνώρισμα κοινωνικού κύρους - καθόρισαν ασυναγώνιστη κατάσταση της χρήσης τους σε όλες της περιοχές της κοινωνικής και της προσωπικής ζωής του ανθρώπου. Είναι γνωστό, ότι ακόμα στους Πρωτοβουλγάρους ήταν γνωστές οι τεχνικές της σφυρηλάτησης, του κυτταρικού σμάλτου, της τήξης κ.α., ότι χρησιμοποιούσαν ανθρωπόμορφες, ζωόμορφες, φυτικές και γεωμετρικές διακοσμήσεις, και τα απεικονίσματα ανδρός με γένια, μουστάκια και αυτιά ζώου, που βρέθηκαν, βοηθούν να καταλάβουμε, ότι όμοια με τους άλλους τουρκικούς λαούς ήταν τοτεμιστές και προσκυνούσαν την λύκαινα σαν προπάτορά τους.

Η παραδοχή του χριστιανισμού στη Βουλγαρία τον 9.αίωνα και η βαθμιαία επιβολή του όχι μόνο σαν μοναδικής, αλλά και σαν ενωτικής για όλους τους Βουλγάρους, Σλάβους και αυτόχθονα πληθυσμό θρησκείας, που παίζει αποφασιστικό ρόλο για το σχηματισμό της εθνικής και κρατικής τους ταυτότητας, δίνει δυνατή ώθηση στην ανάπτυξη της επεξεργασίας των ευγενών μετάλλων και των μειγμάτων τους. Μαζί με την σπουδαία προϋπόθεση, πως τα βουλγαρικά εδάφη είναι πλούσια σε μεταλλευτικά κοιτάσματα (πολλά υπήρχαν και γύρω από τη Σόφια) δυνατός παράγοντας από αυτή την άποψη είναι η εκκλησία, η οποία όχι μόνο δημιουργεί πελώρια «αγορά» (ασύγκριτη με την ως τότε βιοτικο-στρατιωτικό-τελετουργική εφαρμόσιμη) για καλλιτεχνική επεξεργασία του αργυρού και του

χρυσού, αλλά προσφέρει σ' αυτήν τη ακμάζουσα τέχνη και απέραντο πλούτο θεμάτων, ιδεών και μοτίβων. Η ανύψωση του επιπέδου του κρατικού οργανισμού, ο σχηματισμός πιο πλατιού πλούσιου στρώματος, που περιλαμβάνει τον εκκλησιαστικού θεσμού, η πιο εκτενής οικονομική δράση, η αστική και η στρατιωτική διοίκηση αυξάνουν την ανάγκη απο όλα και περισσότερα, όλα και πιο ποικίλα και πιο πολυτελή κοσμήματα, κεντήματα, ακόμα και όπλα (προστήθια, κοντάρια, χρυσές ασπίδες, προφυλακτήρες μετώπου κ.α.). Από την ίδια εποχή είναι ο θησαυρός, που βρέθηκε στην ουγγρική πόλη Ναγ Σεντ Μίκλος, από χρυσά σκεύη; Αργυρό ποτήρι του πρίγκιπα της Πρεσλάβ Σιμπίν και πολλά άλλα αριστουργήματα της χρυσοχοϊκής τέχνης. Ακόμα από τότε, από 9.-10.αι., η τέχνη της επεξεργασίας των ευγενών μετάλλων ονομάστηκε με την γενικευτική λέξη «χρυσοχοΐα». Στην αρχή την θεωρούσαν αστικό επάγγελμα, αλλά σιγά-σιγά (κατά τον 9.αι.) εμφανίζεται όλο και πιο μόνιμα και στα βουλγαρικά χωριά.

Οι βασικές, παραδοσιακά χρησιμοποιημένες ως τότε τεχνικές (τήγνη, σφυρηλάτηση, διακόσμηση με πούλια κ.α.) πλουταίνουν με νέες, που ήρθαν όσο από τη βυζαντινή και ανατολική, τόσο και από την δυτικοευρωπαϊκή πρακτική. Αρχίζουν να χρησιμοποιούνται μοντέλα χύσης, σφυρηλάτημα μητρών, διαφορετικές τεχνικές επιχρύσωσης και επαργύρωσης,, σμάλτωσης, χάραξης, σπείροποίησης, δικτυωτά πλέγματα σε αζούρ, εγκόλληση υάλινων λεπτομερειών, κεχλιμπαριού, έγχρωμων πολύτιμων και ημιπολύτιμων λίθων κ.α. Η εξέλιξη της τέχνης της επεξεργασίας του αργυρού και των άλλων ευγενών μετάλλων κατά το Μεσαίωνα στη Βουλγαρία είναι συστηματοποιημένη στις βασιζόμενες στις καλύτερες έρευνες σ' αυτό τον τομέα, καθώς και σε αυτόνομα έργα, μελέτες του Λ. Μασλίνκοβ «Η παλιά χρυσοχοΐα στη Σόφια» (1987), της Σ. Γκεοργκίεβα «Τα βουλγαρικά μεσαιωνικά κοσμήματα» (1961), της Σν. Ντάντσεβα-Μπλαγκόεβα «Βουλγαρικά λαϊκά κοσμήματα» (1977) και «Η χρυσοχοΐα» (1972), του Ιβ. Σοτίροβ «Η χρυσοχοϊκή σχολή του Τσίπροβτσι. Μέση 14 αι. - αρχή 18 αι.»

(2001), του Π. Πούντεβ, Μ. Τσερκεζοβα κ. α. «Βουλγαρική λαϊκή τέχνη. Κοσμήματα» (1979), του Δ. Δρούμεβ «Τέχνη του χρυσαφιού» (1976) κ.α. με κείμενα από τα οποία συντάχτηκε η παρούσα ανασκόπηση της ιστορίας, των ειδών, της χρησιμοποιημένης τεχνολογίας, των ιδεών, των υφών και των μοτίβων στη βουλγαρική τέχνη επεξεργασίας του αργυρού. Από αυτές και άλλες παρόμοιες μελέτες και άλμπουμ πήραμε και το βασικό φωτογραφικό υλικό.

Η πραγματική ακμή της τέχνης αυτής γίνεται στις μεγάλες πόλεις. Κατά την εποχή της Τουρκοκρατίας (14 – 19 αι.) σαν μεγαλύτερα κέντρα της χρυσοχοϊκής τέχνης αναπτύσσονται Η Σόφια, η Τσίπροβτσι, η Βράτσα, η Παναγκιούριστε, η Προβάντια, η Βίντιν, η Κοπρίβστιτσα κ.α. Ιδού πώς, σύμφωνα με τον Λ. Μασλίνκοβ, φιννόταν π.χ. ένα εργαστήριο για επεξεργασία του αργυρού και του χρυσού **στη Σχολή της Σόφια:**

Με χρυσοχοΐα στη Σόφια ασχολούνταν προπαντός οι Βούλγαροι (χριστιανοί και καθολικοί) και οι Ντουμπροβίτες. Τα εργαστήριά τους ήταν στην χρυσοχοϊκή αγορά, η οποία βρισκόταν στο τσόχινο πανδοχείο. Αυτή η αγορά ήταν μια από τις παλαιότερες στη Σόφια. Εδώ; Έστω και στο κέντρο της πόλης, ο επισκέπτης ένοιωθε σαν σε διατηρημένη μεσαιωνική αγορά κάποιας νοτιοευρωπαϊκής πόλης. Οι συνθήκες εργασίας ήταν βαριές. Στα μικρά χαμηλόστεγα κατασκευασμένα από δοκάρια και πλιθιά ή από πέτρες μαγαζάκια κάτω από βουτηγμένο σε γκάζι βαμβακερό φιτίλι, σκυμμένοι από χαράματα ως το σούρουπο, οι μαστόρηδες, οι καλφάδες και τα τσιράκια σφυρηλατούσαν τα έργα της τέχνης τους. Τα μαγαζιά έκλειναν με άκομπες, βαριές ξύλινες πόρτες, κλειδωμένες από έξω με μεγάλο σιδερένιο λουκέτο, και από μέσα – με συρτές ή με μάνταλα. Τα μικρά παραθυράκια επικαλυμμένα με κάγκελα από χοντρά σίδερα, από τα οποία οι ηλιακές ακτίνες με δυσκολία εισχωρούσαν. Η εσωτερική τακτοποίηση του μαγαζιού ήταν αρκετά πρωτόγονη. Δούλευαν σ' ένα τεζιάχι από μακρουλό στερεό βαλανιδένιο κορμό. Πάνω του στήριζαν το αμόνι, είχε και τετραγωνικές κόγχες, στις οποίες έχωναν τα απαραίτητα εργαλεία. Το τζάκι ήταν χτισμένο από

τούβλα σε κάποια γωνιά του μαγαζιού, με άνοιγμα για να βγαίνει ο καπνός. Τη φωτιά τη φυσούσαν με φυσερό, φτιαγμένο από δέρμα και σιδερένια περιβλήματα, στηριγμένο ακίνητα στο ταβάνι. Το μεγάλο τζάκι ήταν για τη χοντρή δουλειά. Μέσα του έλειωναν τα μέταλλα και θέρμαιναν τα μεγαλύτερα πράγματα, ενώ για την εκτέλεση των απαλών εργασιών ο μάστορας είχε πρόχειρο ένα μικρό κινητό τζάκι – «μαγκάλι», που το φυσούσαν με μικρό φυσερό του χεριού. Στους τοίχους είχε ράφια για τα εργαλεία και για τοποθέτηση των φτιαγμένων ή ακόμα δουλεμένων κοσμημάτων και αγγείων. Εκτός από αυτά είχε και σεντούκια και ντουλάπια, στα οποία κρατούσαν τα μοντέλα, τις μήτρες και τα καλούπια. Κοντά στους τοίχους μπροστά απο το τεζιάχι ήταν τοποθετημένα τα μιντέρια, που χρησίμευαν για να κάθονται οι πελάτες ή οι περαστικοί μουσαφίρηδες. Τα πολύτιμα υλικά και τα έτοιμα στολίδια από ακριβά ευγενή μέταλλα τα κλείδωναν σε σιδερένια ή φτιαγμένα από χοντρά και γερά σανίδια και τυλιγμένα με σιδερένια περιβλήματα ταμεία. Αλλά όχι κάθε επαγγελματίας διέθετε τέτοιο ταμείο. Γι' αυτό οι χρυσοχόοι από το σινάφι το βράδυ έβαζαν τα πολύτιμα υλικά και στολίδια στο καλύτερα εξασφαλισμένο εργαστήριο (συνήθως το εργαστήριο του πρωτομάστορα του σιναφιού με σιδερένια κάγκελα και γέρο ταμείο). Όπως στην παλιά χρυσοχοΐα, έτσι και στη σύγχρονη μετά το 1920 σχεδόν όλα τα εργαλεία και βοηθητικά μέσα έχουν τουρκικές ονομασίες, που έμειναν παραδοσιακές και υιοθετήθηκαν από τους χρυσοχόους ως τις ημέρες μας. Το Μουσείο για την ιστορία της Σόφια διαθέτει σχετικά καλά συμπληρωμένο σετ από εργαλεία.

Από τη χρησιμοποιημένη τεχνική επεξεργασίας του αργυρού και των άλλων ευγενών μετάλλων στη Σόφια μπορεί να πάρουμε ιδέα για τα είδη τεχνικής που χρησιμοποιούνταν και στα άλλα βουλγαρικά κέντρα της χρυσοχοϊκής, τα πιο χρησιμοποιημένα από τα οποία είναι τα εξής:

Κάρφωμα και σφυρηλάτωμα.

Χύση.

Φιλικράν και σπειροποίηση.

Τεχνική του δικτυωτού πλέγματος.

Σμάλτο.

Επιχρύσωμα.

Συγκόλληση πολύτιμων και ημιπολύτιμων λίθων, κεχλιμπαριού και σεντεφιού κ.α.

Χάραξη

Αζούρ. Κ.α.

Όλα συνδεμένα με το χρυσοχοϊκό επάγγελμα, από τη συγκέντρωση των υλικών, τη τήξη των μετάλλων, τη χύση τους σε σφαιρίδια, τη σφυρηλάτησή των διακοσμήσεων, τη χύση και τη διαμόρφωση των χυτών κοσμημάτων και των άλλων έργων, τη τήξη του σμάλτου, η τοποθέτηση του σμάλτου και όλα τα άλλα, συνδεμένα με την τελική αποπεράτωση του κοσμήματος ή του αγγείου, πραγματοποιούνταν από το χέρι του αργυροχόου, στο ίδιο χώρο – το εργαστήριο. Οι αργυροχόοι της Σόφια κατείχαν και εφάρμοζαν επιδέξια όλα τα είδη τεχνικής, γνωστά στη χρυσοχοϊκό επάγγελμα στις αντίστοιχες περιόδους. Ο τρόπος κατασκευής αργυροχοϊκών έργων με συμπίεση είναι γνωστός από λίγο καιρό. Από τα ευγενή μέταλλα το βασικό υλικό, που χρησιμοποιούνταν στην κατασκευή χρυσοχοϊκών έργων, ήταν ο αργυρός και τα μείγματά του. Στη αργυροχοϊα σαν συμπλήρωμα συνήθως χρησιμοποιείται ο χαλκός. Το δείγμα 1000° /00 και 800° /00 θεωρούνταν στην πρακτική για τη πιο καθαρό και κατάλληλο για τα πιο ακριβά κοσμήματα κ.α. Σε 250-300°/00 το μείγμα λεγόταν «κατώτερος αργυρός» και από αυτό έκαναν τα πιο χοντροκαμομένα και πιο φτηνά κοσμήματα ευρείας χρήσης, ενώ πιο καθαρό μείγμα ευρείας χρήσης το χρησιμοποιούσαν μεταξύ 500°/00 και 800°/00. Ο χρυσός χρησιμοποιούνταν σε μικρό ποσότητα, και μάλιστα προπαντός για εκκλησιαστικά σκεύη. Επιχρυσωμένα ήταν και μερικά κοσμήματα, αλλά η κατασκευή αντικειμένων από καθαρό χρυσό δεν ήταν συχνή. Τα χρυσά στολίδια και άλλα χρυσοχοϊκά έργα λόγω της υψηλής τιμής τους ήταν απρόσιτα για τα πλατιά λαϊκά στρώματα. Πιο συχνά για διακόσμηση χρησιμοποιούσαν επιχρυσωμένα έργα ή αργυρά και χρυσά νομίσματα. Το σμάλτο χρησιμοποιούνταν σε διάφορα

χρώματα – μπλε, πράσινο, κόκκινο, κίτρινο, πορτοκαλί, γκρίζο, μαύρο – και είχε διακοσμητικό προορισμό. Για διακόσμηση χρησιμοποιούνταν και διάφορα είδη έγχρωμα μέταλλα (πολύ σπάνια πολύτιμα ή ημιπολύτιμα) και προπαντός πολύχρωμα γυαλιά.

Η πιο παλιά και πλατιά χρησιμοποιημένη ήταν η τεχνική της **σφυριλάττησης** και του **χτυπήματος**. Ο αργυρός σφυρηλατούνταν με μικρά ειδικά σφυράκια, και όταν έπρεπε να κάνουν λεπτά φύλλα, τα σφυρηλατωμένα πια πιο χοντρά φύλλα τα θέρμαιναν, δίπλωναν σε μερικά στρώματα και με επίπεδα και πλατιά σφυριά τα σφυρηλατούσαν μέχρι την επιθυμητή λεπτότητα. Από τα έτσι ετοιμασμένα φύλλα πάνω σε σιδερένια αμόνια με κατάλληλο σχήμα το προϊόν σφυρηλατούνταν με τα μικρά σφυράκια μετά από προκαταβολική μέτρηση και διαγραφή με χρυσοχοϊκό διαβήτη. Σφυρηλατούσαν από μέσα προς τα έξω. Καμιά φορά ο μάστορας προτιμούσε στην αρχή να χύσει το αντικείμενο από σφυρηλατήσιμο μείγμα –αργυρό ή χαλκό με κασσίτερο ή μόλυβδο – και μετά σφυρηλατούνταν. Καμιά φορά ο καλλωπισμός με διακοσμήσεις των κοσμημάτων ή των πραγμάτων γινόταν αφού πάνω στο σφυρηλατημένο αργυρό αντικείμενο προσκολλούσαν χυτά ανάγλυφα στολίσματα. Σε άλλες περιπτώσεις, μετά από προκαταβολική διαγραφή των επιθυμητών μοτίβων και διακοσμήσεων σφυρηλατούσαν με σκαρπέλο ή ζάμπα τα διαγράμματά τους. Για να μη βουλιάζουν τα τοιχώματα του αντικειμένου στη σφυριλάτηση, αυτό γέμιζε απο πριν με ειδικό μίγμα από πίσσα και ροκανίδια φλαμουριάς. Το μαλακό ξύλο και η πίσσα έπαιρναν τη δύναμη του χτυπήματος και δεν επέτρεπαν ξεφορμάρισμα. Αν το κατασκευασμένο αντικείμενο ήταν κούφιο, στη μέση του μείγματος έχωναν ξύλινη ή σιδερένια λαβή. Αυτή στερεωνόταν με το ίδιο μείγμα στο κρύωμα και χρησίμευε για στερέωση του αντικειμένου με συσφικτήρα πάνω στο αμόνι και για το στριφογύρισμά του κατά τη διάρκεια της εργασίας. Τα επίπεδα κοσμήματα ή τα επίπεδα τοιχώματα των συναρμολογημένων και συγκολλημένων συμπληρωματικά τοιχωμάτων κολλούσαν πάνω από σανιδάκια, προκαταβολικά

αλειμμένα με το ίδιο μείγμα από ροκανίδια φλαμουριάς και πίσσα. Μετά από τη σφυρηλάτηση των ποικιλμάτων τα αντικείμενα τα αποσπούσαν από το μείγμα με θέρμανση, μια και το μείγμα μετά τη σκλήρυνση εύκολα έχυνε απο τη ζέστη. Το καθάρισμά τους από το λέρωμα γινόταν με δυνατό ρακί, οινόπνευμα, γκάζι, πετρέλαιο κ.α. Οι μαστόρηδες στόλιζαν τα διάφορα κοσμήματα και αγγεία με μεγάλη δεξιοτεχνία, καλλιτεχνικό αίσθημα και άριστη κατοχή του επαγγέλματος και της τεχνικής. Χτυπώντας με το σφυράκι πάνω στο όρθιο κονδύλι ο μάστορας διέγραφε τα μοτίβα και τις διακοσμήσεις στο ίδιο επίπεδο, στο οποίο είναι τα τοιχώματα του αντικειμένου; Και καμιά φορά με πιο χοντρά κονδύλια υπογράμμιζε μερικές γραμμές. Για πιο ανάγλυφη ανάδειξη των επιμέρους σχημάτων της διακόσμησης χρησιμοποιούσαν τη σφυρηλάτηση του αντικειμένου από τις δύο πλευρές – το πεδίο μεταξύ των διαγραμμένων σχημάτων το χτυπούσαν προς τα μέσα. Αυτό γινόταν και με ζάμπες, τρόπος που συναντιέται στην κατασκευή των μεσαιωνικών βουλγαρικών κοσμημάτων. Χρησιμοποιούνταν και οι περιστρέφουσες ζάμπες – σιδερένιοι κύκλοι, προσκολλημένοι σε λαβή και στριφογυρίζοντας γύρω από ένα άξονα, που η περιφέρειά του είναι ή οδοντωτά κομμένος ή έτσι, που κατά την κίνηση τους πάνω στις επιφάνειες διέγραφαν διάφορες διακοσμήσεις με επανειλημμένη επανάληψη των ίδιων στοιχείων: μικρές τελείες, ζιγκ-ζαγκ, διάφορα γεωμετρικά σχήματα κ.α. Χρησιμοποιούνταν και μήτρες για σφυρηλάτηση διάφορων στοιχείων πάνω στα αργυρά στολίδια και αντικείμενα. Η μήτρα τοποθετούνταν από μέσα στο καθορισμένο μέρος για διακόσμηση του αντικειμένου γεμάτου με το ίδιο μείγμα από ξύλινα ροκανίδια και πίσσα, που χρησίμευε για στερέωση της μήτρας. Πάνω από τοποθετημένο από πάνω λεπτό μαλακό σανίδι ή καλύτερα δέρμα για μαλάκυνση των χτυπημάτων σφυρηλατούσαν πάνω στο μέρος της τοποθετημένης από κάτω μήτρας, που σημάδευε προκαταβολικά το χυτό στόλισμα. Εκτός από σφυρηλάτηση η μήτρα πιεζόταν με πιεστήριο. Για το σκοπό αυτό έχυναν από ορείχαλκο δύο μήτρες – ή μία που έδινε τη θετική μορφή, και η άλλη – την αρνητική. Ανάμεσά τους

τοποθετούνταν το αργυρό, το χρυσό ή το χάλκινο σφυρηλατημένο φύλλο, αφού πιεζόταν με σφιγκτήρα, μέγγενη ή με ιδιαίτερα τανάλια ώσπου το φύλλο επικολληθεί σφιχτά στις μήτρες και παίρνει το σχήμα τους. Καμιά φορά αντί με σφίξιμο οι μήτρες χτυπιόνταν με ξύλινο σφυρί. Άλλη φορά το αρνητικό το χύνανε από μολύβδο και πάνω του σφυρηλατούσαν το έλασμα με σιδερένια σφυρί. Λόγω της μαλακότητας του μολύβδου αυτό το αρνητικό αντικατασταινόταν. Έτσι γίνονταν ιδανικά σχήματα πάνω στα σφυρηλατημένα αντικείμενα. Τα κοσμήματα, που τα έκαναν από αυτά τα ελάσματα (βραχιόλια, δαχτυλίδια) διακοσμούνταν με χτύπημα με σφυριά, που αποτελούσαν ορθογώνια σιδερένια μπλοκάκια με χαραγμένα πάνω τους λουκάκια με διάφορα σχηματάκια. Πάνω σ' αυτά τα λουκάκια έβαζαν τα προκαταβολικά χυμένα ή τραβηγμένα σύρματα με αντίστοιχο πάχος, που σφυρηλατούσαν με σφυρί, ενώ τακτοποιηθούν καλά και παίρνουν το αποτύπωμα του αντίστοιχου ποικίλματος. Μετά τα έβγαζαν, τα λύγιζαν με θέρμανση για μαλάκωση του ποικιλμένου σύρματος και τα έχυναν. Καμιά φορά αντί για ορθογώνια σιδερένια μπλοκάκια με χαραγμένα λουκάκια χρησιμοποιούνταν κυλινδρικά, στηριγμένα με ένα άξονα πάνω σε ακίνητο χερούλι. Ανάμεσα σ' αυτόν τον κύλινδρο και τον στεριωμένο άμεσα απέναντί του σταθερό στρυφογυρίζοντα κύλινδρο χωρίς διακόσμηση χωνόταν το σύρμα ή το έλασμα καθορισμένο για διακόσμηση, πάνω στο οποίο κατά το τράβηγμα και το στρυφογύρισμα των κυλίνδρων τυπωνόταν η διακόσμηση του πιεστηρίου. Τα κούφια σφαιρικά στολίδια για κουμπιά, σκουλαρίκια κ.α. χτυπιόνταν αφού με ζάμπα ανάλογου μεγέθους κόβονταν στρογγυλά ελάσματα από το αντίστοιχο φύλλο. Αυτά τα ελάσματα τοποθετούνταν πάνω στο άνοιγμα ειδικού εργαλείου – εστεκ. Με τη ζάμπα, που τελείωνε στη μία άκρη της με ημισφαίριο με ανάλογη διάμετρο, χτυπιόταν και το έλασμα και κολλητά έμπαινε στο αντίστοιχο άνοιγμα του εστεκ. Το στρογγυλό έλασμα (το δισκάκι) λύγιζε σε σχήμα ημισφαιρίου, που στολιζόταν επιπρόσθετα. Με σφυρηλάτηση κατασκευάζονταν τα ακριβά κοσμήματα και άλλα χρυσοχοϊκά έργα.

Όχι τόσο εκτιμώμενος τρόπος εργασίας – **η χύση** – ήταν πλατιά χρησιμοποιούμενος από τους αργυροχόους στη Σόφια για την κατεργασία μερικών γυναικείων κοσμημάτων και άλλα έργα πλατιάς χρήσης. Στην τήξη πιο συχνά χρησιμοποιούσαν αγενή μείγματα – κατώτερο αργυρό, πάφιλα και ορείχαλκο, αλλά ήταν γνωστή η ετοιμασία μειγμάτων και από ευγενή μέταλλα. Το παχομ αποτελείται από ίσα μέρη αργυρού, νίκελ και χαλκό (ή αντί για νίκελ – μόλυβδο ή κασσίτερο) και το μείγμα είχε χαριτωμένο ασημένιο χρώμα. Από αυτό έχυναν κουτάλια, πιρούνια και κοσμήματα. Ο μη καθαρός αργυρός είναι μείγμα, που γινόταν από αργυρό, κασσίτερο, μόλυβδο, ψευδάργυρο σε αναλογία 1:1:2:2:2. Εύκολα χύνεται, λειαίνεται, καθαρίζονται τα περιττά, συγκολλιέται, επαργυρώνεται και επιχρυσώνεται.

Η τήξη των κοσμημάτων και των πραγμάτων πραγματοποιούνταν σε καλούπια από πυρίμαχη πέτρα. Τα καλούπια από πέτρα χρησιμοποιούνταν ακόμα από την εποχή του Δεύτερου βουλγαρικού κράτους. Το καλούπι αποτελείται από δύο μισά κολλημένα πυκνά – τα βελόνια από το ένα ήμισυ μπαίνουν στις αντίστοιχες τρύπες του άλλου ημισιου. Στο καλούπι έχει λούκι από το οποίο χύνεται το λειωμένο μείγμα, και από άλλα ανοίγματα - εξαιρειστήρες – βγαίνουν τα αέρια που γίνονταν στην τήξη. Για την τήξη χρησιμοποιούνταν και μπρούντζινες κάσες με άμμο χυτηρίου ή σε παλαιότερη εποχή – σιδερένιες κάσες. Ήταν δυο μπρούντζινες ή σιδερένιες κάσες, πυκνά κολλημένες η μια στη άλλη με τη βοήθεια των βελόνων πλαισίων, που γέμιζαν με άμμο χυτηρίου, πολύ καλά χτυπημένοι με σφυρί. Στη χτυπημένη άμμο τυπωνόταν το σχήμα του χυτού αντικειμένου με μοντέλα, που φτιάχνονταν προπαντός από μόλυβδο. Πάλι από το άνοιγμα έχυναν το λειωμένο αργυρό μείγμα. Η τήξη γινόταν και με την κατασκευή κέρινων μοντέλων.

Στη σύνδεση δύο χωριστών μεταλλικών τμημάτων χρησιμοποιούνταν μείγμα με πιο χαμηλό σημείο τήξης από αυτό των συγκολλημένων μετάλλων, που λεγόταν συγκόλληση. Η **συγκόλληση** γινόταν αφού τα κομμάτια, που θα ενώνονταν, καθαρίζονταν και γυαλιζόνταν καλά. Αλείφονταν με το λεγόμενο

σφιγμένο οξύ, που γινόταν από υδροχλωρικό οξύ με ψευδάργυρο. Μετά έπαιρναν το ειδικό εργαλείο – συγκολλητήρα – προκαταβολικά θερμασμένο και τριμμένο σε χλωριούχο αμμώνιο ή τετραβορικό νάτριο για καθάρισμα του καψίματος και συμπαράσταση της συγκόλλησης. Μ' αυτόν πίεζαν το συγκόλληση, που ήταν τοποθετημένο στο μέρος της συγκόλλησης. Στη συγκόλληση με καπνοσωλήνα με φύσημα κατευθυνόταν η φλόγα πάνω στο συγκολλημένο μέρος. Για συγκόλληση ετοιμαζόταν προπάντων μείγμα από δύο μέρη μολύβδου και ένα μέρος κασσιτέρου σε σχήμα δυο μακρών ραβδών. Αυτό το μείγμα ήταν με χαμηλή θερμοκρασία τήξης και με αυτό συγκολλούσαν τα χοντρά χρυσοχοϊκά έργα. Χρησιμοποιούνται λεπτά αργυρά ελάσματα 800-900° / 00 για συγκόλληση των λεπτών χρυσοχοϊκών έργων. Τα έτσι χυμένα και συγκολλημένα αντικείμενα και κοσμήματα ήταν σε στυγνή κατάσταση – χοντρά, μη λελειασμένα. Γι' αυτό επιπρόσθετα διαμορφώνονταν και λιώνονταν με λιμάρισμα, γυάλισμα, λείανση με χρυσοχοϊκό. Αυτή η τεχνική χρησιμοποιούνταν για απόκτηση πιο μεγάλη έγχρωμη εντύπωση. Οι λίθοι, το κεχλιμπάρι, το σεντέφι και τα υάλινα κομματάκια τοποθετούνταν σε ειδικά ετοιμασμένες για αυτά φωλιές.

Συχνά επιβαλλόταν ώστε τα χυτά αντικείμενα να γίνουν στολισμένα επιπλέον με **χάραξη**. Με σουβλερό σκαρπέλο χάραζαν ή σφυρηλατούσαν διάφορες διακοσμήσεις πάνω τους. Για σταθερότητα στην εργασία ήταν απαραίτητο τα καθορισμένα για χάραξη χρυσοχοϊκά πράγματα να στηρίζονταν ακίνητα στο αμόνι. Η χάραξη με οξύ τεχνικά πραγματοποιούνταν πολύ εύκολα. Το καλά καθαρισμένο από πριν χρυσοχοϊκό προϊόν, αποξηραμένο και κρύο, το βουτούσαν σε αγγείο με λειωμένο καθαρό κερί μέλισσας και γρήγορα το έβγαζαν έξω. Πάνω στο μέρος που θα χαραζόταν, έβαζαν χαρτί με τη ζωγραφισμένη διακόσμηση και στα διαγράμμάτα του περνούσαν με σκληρό μολύβι, ώστε πάνω στο κερί σχηματιζόταν η ζωγραφιά. Με μυτερή σούβλα επανέλαβαν τα περιγράμματα της ζωγραφιάς, έτσι που η γραμμούλα να φτάσει το μέταλλο. Το αντικείμενο το βουτούσαν σε αζωτοξείδιο, που

κατάστρεφε το εκγυμνωμένο από το κερί μέταλλο, και με τέτοιο τρόπο περιγράφονταν τα περιγράμματα της διακόσμησης πάνω στο αντικείμενο. Μετά το καθάριζαν με γκάζι, τερεβινθίνη κ.α.

Άλλος τρόπος για διακόσμηση των χρυσοχοϊκών έργων ήταν το γέμισμα με **σμάλτο**. Διάδοχοι των μαστόρηδων με παλιές παραδόσεις υιοθέτησαν διαφορετικές τεχνικές ακόμα από βαθιά αρχαιότητα, οι βούλγαροι χρυσοχόοι γνώριζαν άριστα την τεχνική στην εργασία με σμάλτο. Με σμάλτο στόλιζαν όχι μόνο τα κοσμήματα, αλλά και μερικά από τα πιο ακριβά εκκλησιαστικά σκεύη ή επιτραπέζια σκεύη του πιο ευκατάστατου μέρους του πληθυσμού. Λόγω των τεχνικών ιδιοτεροτήτων η διακόσμηση από σμάλτο εφαρμοζόταν για χύση αργυρών κοσμημάτων και άλλων πραγμάτων; Που λειώνουν σε ψηλότερη θερμοκρασία παρά αυτή του σμάλτου. Πάνω σε ορισμένη επιφάνεια του αντικειμένου για καλλωπισμό με σμάλτο ο αργυροχόος έκανε ή ιδιαίτερα βαθουλώματα ή περιόριζε με συγκολλημένο αργυρό σύρμα ή κορδελλίτσες με ποικίλες διακοσμήσεις που αναδείχνονταν στην επιφάνεια. Το πάχος των συρμάτων ή το πλάτος της κορδελλίτσας δίνει ύφος των διακοσμήσεων πάνω από το επίπεδο του αντικειμένου. Για σμάλτο χρησιμοποιούσαν «χυλό σμάλτου», που ετοιμαζόταν από τριμμένο σε ψιλή σκόνη χώμα, που περιέχει μεταλλικό οξειδίο για χρωμάτωση. Τον ανακάτευαν με μολύβδινο μετάλλευμα και με άμμο χαλαζία (άσπρη). Σ' αυτή τη σκόνη πρόσθεταν καθαρό ασπρόχωμα. Μ' αυτό το χρώμα γινόταν πιο σαφές (καθαρό). Όλα αυτά ανακατευόταν με νερό για να γίνει πυκνό χυλό, που επαλειφόταν στα βαθουλώματα του αντικειμένου με λεπτά βουρτσάκια, φτιαγμένα από φτερά πουλιού, αφού ο πάτος της επιφάνειας προορισμένης για επίχρυσμα με σμάλτο χαραζόταν για στερέωση του χυλού. Μετά τα πράγματα γινόταν σε μικρούς, παρόμοιους με τους κεραμευτικούς, κλιβάνους, προκαταβολικά πασπαλισμένους από πάνω με μαγειρικό αλάτι, που προσέδινε πιο δυνατή λάμψη του σμάλτου. Με το ψήσιμο έλειωνε μόνο ο χυλός σμάλτου και μετά το κρύωμα μετατρεπόταν σε δυνατά στερεωμένη στο αντικείμενο υαλοειδή μάζα. Πιο συχνά το σμάλτο χρωματιζόταν σε πράσινο,

κόκκινο, μπλε, μαύρο, μεταλλικό γκρι-μαύρο, πορτοκαλί, κίτρινο χρώμα. Για το στόλισμα των κοσμημάτων και άλλων κομψοτεχνημάτων χρησιμοποιούνταν διάφοροι έγχρωμοι λίθοι, σπανιότερα πολύτιμοι, συνήθως τσακμαδοπετραδάκια, που τα λείαιναν και στίλβωναν, και κυρίως πολύχρωμα γυαλιά και κεχλιμπάρι. Τους λίθους τους έβαζαν σε ειδικά ετοιμασμένες κοιλότητες ανάλογα με το σχήμα τους, περιτυλιγμένους με λεπτά ελάσματα ή πιασμένους με τσιμπιδάκια.

Το σεντέφι, εισαγόμενο κατεργασμένο από έξω, χρησιμοποιούνταν επίσης πλατιά για καλλωπισμό διάφορων πραγμάτων. Το σεντεφένιο έλασμα με διαφορετικό πάχος, προκαταβολικά στολισμένο με γεωμετρικές και φυτικές διακοσμήσεις, συχνότατα με θρησκευτικά μοτίβα τοποθετούνταν σε φτιαγμένη φωλιά αφού έβαζαν από κάτω χαρτί ή χαρτονάκια, για να ανυψωθεί και να αναδειχτεί στα τσαπράζια ή σε καθαρά σεντεφένια κομψοτεχνήματα, συχνότερα δικτυωτά διακοσμημένα.

Οι αργυροχόοι χρησιμοποιούσαν και την δικτυωτή τεχνική **αζούρ**. Με τεστερέ (δοξάρι με πριονάκι), με μαχαιράκι έκοβαν χωριστές φιγούρες πάνω στη σφυρηλατημένα αργυροχοϊκά κοσμήματα κ.α. ή με άνοιγμα οπών με σουβλιά, τρυπάνι ή άλλα εργαλεία. Η δικτυωτή διαμόρφωση των χυμένων πραγμάτων γινόταν με προκαταβολική δικτυοποίηση του μοντέλου.

Συχνά τα αργυρά κοσμήματα και άλλα αργυροχοϊκά έργα τα επιχρύσωναν, τα χάλκινα και τα φτιαγμένα από άλλα μείγματα τα επαργύρωναν ή τα επιχρύσωναν. Αυτό γινόταν με βούτηγμα των αντικειμένων σε λειωμένο αργυρό ή χρυσό.

Άλλος τρόπος είναι με το λεγόμενο «υδραργυρικό αμάλαμα» ή «απονεκρωμένο υδράργυρο». Γινόταν με τρίψιμο χρυσής ή αργυρής σκόνης με υδράργυρο. Μετά από προκαταβολικό καθάρισμα και γυάλισμα του αντικειμένου, το άλειφαν με το υδραργυρικό αμάλαμα με πέλμα λαγού. Μετά τη θέρμανση του αντικειμένου ο υδράργυρος εξατμιζόταν και πάνω του έμενε μόνο ο αργυρός ή ο χρυσός, σφιχτά κολλημένο πάνω στην επιφάνεια. Είναι γνωστή η επαργύρωση ή επιχρύσωμα αντικειμένων με αργυρό ή χρυσή συγκόλλησης. Η συγκόλληση

γινόταν αφού σε βαθύ γουδί ανακατεύονταν μόνο λειωμένος αργυρός ή χρυσός με αρσενικό. Το μείγμα που γινόταν ήτα με πιο χαμηλό σημείο τήξης από αυτή των ευγενών μετάλλων. Έτσι λειωμένο το μείγμα χυνόταν σε κρύο νερό, όπου κρύωνε σε σπυριά, τριμμένα μετά ώσπου να γίνουν σκόνη. Το καλά καθαρισμένο αντικείμενο το άλειφαν με υδάτινη διάλυση μαγειρικού αλατιού και ψιλής σκόνης από μίσχο σφαυκιού. Μετά πασπάλιζαν το αντικείμενο με αργυρό ή χρυσό συγκόλλημα και το τύλιγαν με αργυρό ή χρυσό λεπτό φύλλο (βαράκι). Σε θέρμανση το χρυσό φύλλο σφιχτά κολλιόταν στο αντικείμενο.

Άριστα γνωστή όσο στους Σοφιανούς τόσο και γενικά στους Βουλγάρους αργυροχόους ήταν η τεχνική του **φιλιγκράν**. Τα πιο καλλιτεχνικά και πολυτελή κοσμήματα ήταν στολισμένα με φιλιγκράν ή εξ ολοκλήρου κατασκευασμένα από αυτό. Στην τεχνική του φιλιγκράν αργυρά, χάλκινα ή χρυσά σύρματα τυλίγονται ή πλέκονται από δύο ή περισσότερα μαζί και συγκολλούνται πάνω σε συμπαγή ή αραιά βάση ή σχημάτιζαν διαφορετικές φιγούρες χωρίς καμιά βάση. Απαραίτητος όρος για το φιλιγκράν είναι η προκαταβολική κατασκευή πολύ λεπτών συρμάτων. Αυτά τραβιόνταν με ειδικά εργαλεία, που είχαν στρογγυλές τρυπούλες με διάφορα μεγέθη. Το χυμένο ή κομμένο στην αρχή πιο χοντρό σύρμα το περνούσαν διαδοχικά στις τρυπούλες αρχίζοντας από τη μεγαλύτερη, ώσπου να επιτευχθεί το επιθυμητό πάχος του σύρματος. Πολύ συχνά η τεχνική του φιλιγκράν συνδυαζόταν με την τεχνική της σπειροποίησης, στην οποία χρυσά, αργυρά ή χάλκινα σπείρα συγκολλούνταν πάνω σε κάποια επιφάνεια ή μεταξύ τους.

Το φιλιγκράν το ζητούσε προπαντός ο πιο ευκατάστατος αστικός πληθυσμός. Αυτά τα προϊόντα απαιτούσαν πολύ πιο μεγάλο κόπο και δεξιότητα παρά τα κατασκευασμένα με άλλη τεχνική. Όπως αναφέραμε πιά, με τη βοήθεια λεπτών εργαλείων, και καμιά φορά με φακό, ο μάστορας έφτιαχνε από το αργυρό ή το χρυσό σύρμα διάφορες διακοσμήσεις που μετά κόλλησε και τους έδινε την επιθυμητή σχήμα - στριφτές γραμμές, κύκλους, τρίγωνα, σπείρες, φτερά φύλλα, άνθη και σε πολύ περίπλοκες φυτικές,

ζωικές, γεωμετρικές συνθέσεις. Τα πεδία διακρινόταν με πιο φαρδιά νήματα στολισμένα με χυτά σπυριά. Όλα τα μοτίβα στο καλλώπισμα κατέληγαν με χωριστά ή με συνδυασμένα σε ροζέτες σπυριά, που μιμούνταν μαργαριτάρια; καμιά φορά έβαλαν και πραγματικά μαργαριτάρια. Ανάμεσα στα σπυριά έβαζαν και μικρά, συχνά επιχρυσωμένα, στρογγυλά ή ρομβοειδή πλακάκια.

Τεχνική του δικτυωτού πλέγματος. Τα σφυρηλατημένα πράγματα τα στόλιζαν δικτυωτά αφού επιπρόσθετα έκοβαν κομματάκια τους. Στα χυμένα πράγματα χρησιμοποιούσαν και δικτυωτά μοντέλα.

Τη μοναδική περιγραφή από πριν την Απελευθέρωση για τον τόπο κατασκευής έργων από φιλιγκράν από τους ξακουστούς μαστότηδες του Βίντιν δίνει ο Φέλιξ Κάνιτς: «Από αρχαία νομίσματα ο χρυσοχόος τραβάει μακρύ αργυρό νήμα και μετά το κόβει κομματάκια. Με άπειρη υπομονή και αξιοσημείωτη δεξιότητα το χέρι του κολλάει σύρμα στο σύρμα, προσθέτει κύκλους, αστέρια, κουμπάκια και αραβουργήματα σε ωραία μαυριτανικά σχήματα, καμιά φορά και παράξενα, αλλά σπανίως παραβαίνοντα το ρυθμό και βαθμηδόν μπροστά στα κατάπληκτα μάτια μας βγαίνουν εκείνα τα χαριτωμένα χρυσά, αργυρά ποτηράκια, στα οποία οι Τούρκοι αξιωματούχοι προσφέρουν τον αρωματικό καφέ μόκα, καθώς και τις πλούσιες πίπες, που απειλούν να παραμερίσουν τα πολύτιμα τσιμπούκια, τα προσελκυστικώς ωραία στολίδια για τα κεφάλια των τούρκικων οδαλίσκων και τα πιο απλά σκουλαρίκια, φουρκέτες και τσαπράζια.»

Το καθάρισμα των έτοιμων χρυσοχοϊκών προϊόντων, που έπρεπε να συγκολληθούν, επαργυρωθούν ή επιχρυσωθούν, γινόταν με το λεγόμενο «τσουχτερό» νερό, που ετοιμαζόταν με ανακάτωμα σβησμένου ασβέστη με στάχτη από καμένα ξύλα σε σμαλτωμένα από μέσα πήλινα αγγεία. Το μείγμα το περιχύνανε με βοδινά ούρα. Από άνοιγμα με κρουνό στο κάτω μέρος του αγγείου το μείγμα το αντλούσαν μερικές φορές, ώσπου να πυκνωθεί και αρχίσει να διαβρώνει το δέρμα των δαχτύλων.

Κατά τους 16 και 17 αι. στην εξέλιξη των διάφορων καλλιτεχνικών ειδών της εφαρμοσμένης τέχνης σε ορισμένη περιοχή παρατηρείται και ορισμένη στιλιστική ανεξαρτησία και αυτονομία, που εκδηλώνονται στη διαφορετική αντιληπτικότητα των στιλιστικών εμπνεύσεων και στην έλλειψη άμεσων επιδράσεων μεταξύ τους. Οι αργυροχόοι της σχολής της Σόφια παραδείγματος χάριν ακολουθούν τις ιδέες της γνωστής ως τότε βυζαντινής μεταλλοπλαστικής, και ταυτόχρονα τα χειρόγραφα της λογοτεχνικής σχολής της Σόφια επηρεάζονται από το ανατολικό διακοσμητικό σύστημα. Ενώ στην αργυροχοΐα ισλαμικά και γοτθικά στοιχεία διαπιστώνονται ακόμα το πρώτο ήμισυ του 16 αι., σε άλλο πρωτοποριακό είδος της μεταβυζαντινής τέχνης – την εικονογραφία – οι ισλαμικές επιδράσεις παρατηρούνται πιο ευδιάκριτα μόλις μετά έναν αιώνα. Σκόπιμα παρακινούμενη από την κεντρική εξουσία η τέχνη του αργυρού πέρασε κατά τους επόμενους αιώνες πραγματική ακμή.

Η αναγεννημένη ανάγκη από αργυροχοϊκή παραγωγή για το βουλγαρικό πληθυσμό, που έπιανε όλους τους τομείς - τα εκκλησιαστικά σκεύη, τα κοσμήματα, σκεύη κοσμικής χρήσης και διάφορα άλλα έργα για τους χριστιανούς ραγιάδες στα όρια του πρώην βουλγαρικού κράτους, μαζί με τα ποικιλόμορφα αργυροχοϊκά προϊόντα για τις ανάγκες των Οθωμανών στηριζόταν σχεδόν εξ ολοκλήρου στα χέρια των βουλγάρων επαγγελματιών αργυροχόων. Αναστηλωμένη στις αρχές του 16 αι. η βουλγαρική αργυροχοϊκή τέχνη αποκτάει πολύ πιο περίπλοκη όψη και στιλιστικό χαρακτηρισμό, που ισχύουν στις πιο γενικές γραμμές και για όλη τη μεταβυζαντινή αργυροχοϊκή τέχνη στις βαλκανικές χώρες. Η τουρκική φεουδαρχική διοίκηση έφερε μαζί της πελώριο «επιτελείο» από παντοειδείς πολύγλωσσους υπηρέτες. Ανάμεσά τους με τη θέληση των κυβερνώντων ιδιαίτερα σπουδαία θέση έπαιρναν οι αργυροχόοι. Επειδή ήταν επικεφαλής των αργυροχοϊκών συντεχνιών στις βαλκανικές περιοχές της αυτοκρατορίας, οι Τούρκοι και ιδιαίτερα οι Πέρσες αργυροχόοι ήταν φορείς του ισλαμικού ρεύματος στην τέχνη, που από μέρους

του ήταν ένα περίπλοκο αμάλγαμα σελτζουκικών, περσικών, αραβικών, αρμενικών και άλλων ανατολικών ιδεών και καλλιτεχνικών απόψεων. Πολύ γρήγορα, ακόμα στα μέσα του 16 αι. αυτό το αντιπροσωπευτικό, πολυπρόσωπο ύφος, που τα στοιχεία του διαρκώς διεισδύουν στην τέχνη των βαλκανικών λαών ακόμα την προηγούμενη εποχή εισχωρεί ορμητικά στο διακοσμητικό σχήμα των αργυροχοϊκών προϊόντων, και εν μέρει εισχώρησε και στη μορφή τους. Τα κατασκευασμένα από τους Βουλγάρους αργυροχόους προϊόντα από παραγγελία και υπό την εποπτεία του Τούρκου πελάτη και μάλιστα από μίμηση δειγμάτων των περσικών και κωνσταντινοπολίτικων αργυροχοϊκών εργασιών, όπου κατά τους 16-17 αι. μαζί με τους Τούρκους εργάζονταν και πολλοί Πέρσες, Αρμένιοι, Γεωργιανοί, Άραβες και άλλοι μαστόρηδες, συνέβαλαν πολύ για το ριζώμα των ανατολικών στοιχείων στο ρεπερτόριο των Βουλγάρων πρωτομάστορων. Αυτά τα στοιχεία εισχώρησαν τόσο βαθιά στις καλλιτεχνικο-αισθητικές αντιλήψεις των χριστιανών αργυροχόων, ώστε τα συναντάμε πια ακόμα και πάνω σε εκκλησιαστικά αντικείμενα παρά τον συντηρητικό χαρακτήρα τους και τις δογματικές φιλοδοξίες της ορθόδοξης εκκλησίας να διατηρεί την καθαρότητα της χριστιανικής τέχνης. Πάνω στα ποτήρια, στους σταυρούς, στις λειψανοθήκες, στους δίσκους, στα θυμιατήρια παρατηρούμε τα αραβικά, τα ρωμαϊκά, πλέγματα ρεβιθόφυλλων και άλλα χαρακτηριστικά ανατολικά μοτίβα, μερικά από τα σκεύη παίρνουν ανατολικά σχήματα και στοιχεία, και στα κοσμήματα μαζί με τη διακόσμηση εισχωρούν τα κουδουνίζοντα κρεμαστάρια και οι έγχρωμες πέτρες.

Η αργυροπαραγωγή αυτής της εποχής έχει υποστεί ορισμένες εμπνεύσεις και από τη μεριά της τέχνης της Δυτικής Ευρώπης προπαντός διαμέσου μερικών σχημάτων και διακοσμητικών μεθόδων της όψιμης γοτθικής τέχνης. Η κύρια γέφυρα από την οποία διείσδυαν αυτές οι πνοές, ήταν οι έμποροι του Ντουμπρόβνικ – το μοναδικό γερό νήμα ανάμεσα στη χριστιανική Ευρώπη και τα δουλωμένα βουλγαρικά εδάφη. Ακόμα από τα μέσα του 12 αι. αυτοί μαζί με τη Βενετία και τη Γένουα

μονοπώλησαν το εμπόριο στα Βαλκάνια με τη Δυτική Ευρώπη. Το 16 και το 17 αι. αυτό το εμπόριο πήρε πολύ πιο μεγάλη έκταση και μ' αυτό επεκτεινόταν και ο δρόμος διείσδυσης της δυτικοευρωπαϊκής δημιουργίας. Εξάγοντας δέρματα, μαλλί και άλλες πρώτες ύλες, οι έμποροι του Ντουμπρόβνικ εισήγαν προπαντός πολυτελή προϊόντα, ανάμεσα στα οποία και όχι μικρό μέρος αργυρά έργα ανώτερης καλλιτεχνικής αξίας. Αυτά τα έργα στα οποία επιβάλλεται ο όψιμος γοτθικός ρυθμός διαρκώς επιδρούσαν στις δημιουργικές αντιλήψεις των Βουλγάρων αργυροχόων. Ακολουθώντας τις κατευθύνσεις των δυτικοευρωπαϊκών καλλιτεχνικών επιδράσεων και την εγκατάστασή τους στο καλλιτεχνικό οπλοστάσιο των μαστόρηδων αργυροχόων, δεν πρέπει να προσπεράσουμε και την υπάρχουσα δημιουργική ανταλλαγή ανάμεσα στις βουλγαρικές περιοχές και τις περιοχές βόρεια του Δούναβη. Στην Τρανσυλβανία, Βλαχία και Μολδαβία κατά αυτούς τους αιώνες άκμαζε σημαντική τέχνη, που είχε την πλήρη δυνατότητα να μεσολαβεί ανάμεσα στις αναγεννησιακές τάσεις της ευρωπαϊκής τέχνης και τον καλλιτεχνικό πολιτισμό των βαλκανικών λαών. Μεταβιβάζοντας στο νότο πλήθος αναγεννησιακών και του μπαρόκ στοιχείων από το δρόμο της επιστροφής έπαιρνε τις πρωτότυπες περιφράσεις στοιχείων της αγιορείτικης, ισλαμικής ακόμα και της δυτικοευρωπαϊκής τέχνης, κλείνοντας με αυτό τον τρόπο τον κύκλο της δραστήριας δημιουργικής συνεργασίας. Οι πιο χειροπιαστές στιγμές σ' αυτή την συνεργασία είναι στον τομέα της τέχνης του αργυρού. Για την ενίσχυση των δυτικών επιδράσεων όχι μικρό ρόλο παίζανε και οι πολλοί ξένοι στα αστικά κέντρα, με τη ζωή τους και την εξάρτησή τους, ενώ στο Τσίπροβτσι σπουδαίος υποκινητής ήταν η καθολική προπαγάνδα και οι άμεσες σχέσεις με τη Δύση.

Το Τσίπροβτσι είναι ένα από τα πιο ισχυρά και καλύτερα μελετημένα βουλγαρικά αργυροχοϊκά κέντρα του Μεσαίωνα. Στα έργα των επίλεκτων εργαστηρίων του Τσίπροβτσι συναρμόζονται απόψεις από την ισλαμική τέχνη, την γοτθική, την αναγεννησιακή και του μπαρόκ. Αλλά σε τελευταία ανάλυση όλα αυτά τα

στιλιστικά φαινόμενα απλώς «καταβροχθίζονται» από τον εκδηλωμένο παραδοσιασμό των αργυροχόων του Τσίπροβτσι, που τους προσδίδει νέο περιεχόμενο και τα ενώνει σε, γενικά, ενιαίο ρυθμό, υποταγμένο στη ανατολικοχριστιανική συμβολική (στα πρώτα εκκλησιαστικά πράγματα) ή στην εθιμική-νομότυπη πρακτική (στα κοσμήματα).

Όταν γύρω στα μέσα του 16 αι. οι αργυροχόοι του Τσίπροβτσι αναστηλώνουν τις παραδόσεις των βορειοδυτικών βουλγαρικών περιοχών στη σφαίρα της αργυροχοϊκής τέχνης, αυτοί στηρίζονται προπαντός στις μακραίωνες επιτεύξεις της προηγούμενης πρωτευουσιάνικης βυζαντινής αργυροχοΐας και των παράλληλα υπάρχουσων εθνικών σχολών στο βαλκανικό χώρο. Παρατηρούνται ορισμένα στιλιστικά χαρακτηριστικά και ιδιομορφία στην επεξεργασία των σχημάτων, των εικονογραφικών συνθέσεων και των διακοσμητικών στοιχείων, κατασκευασμένων επί τη βάση δυνατής τοπικής παράδοσης, σε διάφορες στιγμές ή ταυτόχρονα επηρεασμένης από τις καλλιτεχνικές ανακαλύψεις της Ανατολής και της Δύσης. Στενά συνδεδεμένη με την παραγωγή και τη διακόσμηση πραγμάτων για εκκλησιαστική χρήση, η βυζαντινή τέχνη του αργυρού καθώς και οι άλλες τέχνες, επέβαλλε τη δυνατή επίδρασή της στη διαμόρφωση των εκκλησιαστικών πραγμάτων στους γειτονικούς στην αυτοκρατορία λαούς. Τα Ευαγγέλια ήταν υποβλημένα σχεδόν πάντοτε σε επιπρόσθετη διακόσμηση με αργυρό. Οι βυζαντινοβαλκανικοί αργυροχόοι έντυναν αυτά τα άγια βιβλία κατά το 13-14 αι. με ολόκληρα, καλύπτοντα όλο το εξώφυλλο, αργυρά ή χρυσά φύλλα, πάνω στα οποία κατασκευαζόταν διακόσμηση ανάλογα με τις στιλιστικές απαιτήσεις της εποχής. Η συγκριτική ανάλυση των έργων της βυζαντινο-βαλκανικής αργυροχοΐας και τα πρώιμα καλύμματα των μαστόρηδων του Τσίπροβτσι προδίδουν την στενή γενετική σχέση, που θα μπορούσε να διατυπωθεί και σαν άμεση διαδοχικότητα στην καλλιτεχνική σκέψη των μαστόρηδων δυο διαφορετικών εποχών στη δημιουργική ιστορία της βαλκανικής αργυροχοΐας. Αυτήν την διαδοχικότητα την νοιώθουμε σαφώς στη σύνθεση ολόκληρων των μεταλλικών φύλλων των κεντρικών πανό και στις

περιφερειακές λουρίδες από τα ορθογώνια πεδία και ιδιαίτερα στην διαπραγμάτευση των βασικών εικονογραφικών θεμάτων. Στον τομέα της καλλιτεχνικής αργυρής βιβλιοδεσίας οι πρώιμοι αργυροχόοι της Τσίπροβτσι ακολουθούν σταθερά μια αργά σβήνουσα καλλιτεχνική ιδέα, που ήταν αποδεκτή πλήρως από την αργυροχοϊκή τέχνη της περασμένης εποχής. Χαρακτηριστική συνθετική και εικονογραφική λύση της βυζαντινής τέχνης της εποχής του Παλαιολόγου διατηρείται πιο δυνατά σε σύγκριση με τα άλλα βαλκανικά κέντρα στην τέχνη της σχολής του Τσίπροβτσι και της συνδεδεμένης μ' αυτή σχολής της Σόφια. Φυσικά εμφανίζεται η υπόθεση για τις συνεχείς εκδηλώσεις μιας βαθιάς τοπικής παράδοσης, διαμέσου της οποίας πιθανόν αυτές οι λύσεις πέρασαν στη ρουμανική αργυροχοΐα μετά την κατάκτηση των νοτιοδουνάβιων περιοχών από τους Οθωμανούς. Αφ' ετέρου, είναι ανάγκη να αναδείξουμε, ότι κατά το 16 αι. οι αργυροχόοι του Τσίπροβτσι εισάγουν και μερικά νέα στοιχεία σ' αυτά τα παραδοσιακά εκτελεσμένα καλύμματα. Ο φόβος άδειων χώρων γύρω από τις φιγούρες εδώ ξεπερνιέται με ανάγλυφη ή εγχάρακτη διακόσμηση από μικρές ροζέτες και ελισσόμενη σε άπειρη επανάληψη βλάστηση σε αραβικό ύφος, που δίνει νέα καλλιτεχνική μορφή στα έργα των αργυροχόων του Τσίπροβτσι, μετατοπίζοντας την παλιά «σελτσούκινη» πλεκτή σχηματοποίηση. Αλλά η σχηματοποιημένη σε ανατολικό πνεύμα αναρριχητική βλάστηση, που γεμίζει κάθε γωνία της μεταλλικής επιφάνειας αυτών των αυστηρά θρησκευτικών ιδιοτήτων, δεν σημαίνει τυφλή αντιγραφή των ανατολικών διακοσμητικών μεθόδων και ισλαμοποίηση της παραδοσιακής εκκλησιαστικής τέχνης. Αυτή η διακόσμηση, βαθιά μεταλλαγμένη, στην οποία είναι στημένη η συμβολική ιδέα για το σφοδρά ξαναγεννημένο για ζωή χυμένο αίμα του Χριστού, έρχεται μάλλον να αποδείξει τη δημιουργία ενός νέου καλλιτεχνικού ρυθμού. Στο νέο ρυθμό συρρέουν οι δημιουργικές ιδέες από διάφορες πλευρές, καθώς και από την ισλαμική τέχνη, αλλά δεν παύει να είναι αχώριστο μέρος και επόμενη βαθμίδα σε μια αιωνόβια και βαθιά παραδοσιακή καλλιτεχνική δημιουργία.

Ενδιαφέρον σημείο σ' αυτά τα πρώιμα καλύμματα των αργυροχόων του Τσίπροβτσι είναι η παρουσία πορτραίτα κτητόρων, κάτι που μαρτυρεί σφοδρά για την διείσδυση των χαρακτηριστικών για την Παλαιολογίτικη τέχνη πορτραίτων κτητόρων και στη σφαίρα των καλλιτεχνικών επαγγελμάτων της εξεταζόμενης περιόδου. Δεν υπάρχει αμφιβολία, ότι αυτή η τάση θίγει και τους βαλκανικούς αργυροχόους της αναφερόμενης περιόδου συμπεριλαμβανομένων και αυτών από τις βορειοδυτικές βουλγαρικές περιοχές. Με την ενεργό δράση τους αργότερα στη ρουμανική χώρα οι πρωτομάστορες του Τσίπροβτσι επιβάλλονται σαν σπουδαία γέφυρα μεταξύ του ρυθμού της βυζαντινο-βαλκανικής αργυροχοΐας και των επιτυχιών της ρουμανικής αργυροχοΐας κατά τους 16 ια 17 αι.

Το 17 αι. το παλαιό βυζαντινο-βαλκανικό συνθετικό σχήμα στη διαμόρφωση των καλυμμάτων των ευαγγελίων αρχίζει να υφίσταται ορισμένες αλλαγές. Στα καλύμματα των αργυροχόων της σχολής του Τσίπροβτσι η παλιά ορθογωνική γεωμετρικοποίηση των πεδίων παραβαίνετε, και τα ασήμαντα μενταγιόν με απεικονίσεις των αγίων αλλάζουν με την πρόσθεση στοιχείων – μενταγιόν με άνθη και σταφύλια – από την δυτικοευρωπαϊκή τέχνη. Πιθανόν και πάλι υπό την επίδραση της δυτικοευρωπαϊκής αργυροχοΐας στη διάρκεια αυτού του αιώνα ευρεία δημοτικότητα αποκτάει η κάλυψη με αργυρό των επενδυμένων με βελούδο ξύλινων εξώφυλλων, πάνω στα οποία είναι συναρμολογημένο κεντρικό ορθογώνιο έλασμα και τέσσερις γωνίες στα άκρα με τα απεικονίσματα ή τα σύμβολα των ευαγγελιστών. Ποικιλία του ύφους παρατηρείται και στα χτυπητά καλύμματα των πρωτομάστορων του Τσίπροβτσι, στα οποία η κεντρική σύνθεση, εκτελεσμένη κατά το παραδοσιακό ανατολικοχριστιανικό εικονογραφικό σχήμα, είναι συγχρονισμένο με πλαίσιο της γνωστής στιλιζαρισμένης εγχαραγμένης ή δικτυωτής φυτικής διακόσμησης του τύπου της μωαμεθανικής αραβικής διακόσμησης. Γενικά στον τομέα των καλυμμάτων ο 17 αιώνας για τους αργυροχόους του Τσίπροβτσι είναι περίοδος ζήτησης και ποικιλίας του ύφους. Συνεχίζοντας να

επιμένουν γερά στις παραδοσιακές λύσεις για το τί απεικονίζουν, προπαντός στον τομέα της εικονογραφίας των επαναλαμβανόμενων θρησκευτικών θεμάτων – «Σταύρωση», «Κατάβαση στον Άδη», «Ευαγγελισμός» - εκείνο τον καιρό αυτοί σχεδόν τελείως εγκαταλείπουν τον παλιό συνθετικό διαχωρισμό και απευθυνόμενοι σε μερικές αντιλήψεις της δυτικοευρωπαϊκής αργυροχοΐας σε συνδυασμό με διακοσμητικά μοτίβα της ισλαμικής τέχνης αρχίζουν να ζητούν νέες λύσεις για το πώς να τα απεικονίζουν. Ανεξάρτητα όμως από την παρεμβολή ποικιλόμορφων στοιχείων από την Ανατολή και τη Δύση στο στιλιστικό ρεπερτόριο των αργυροχόων, τα καλύμματά τους υποτάσσονται σε ένα τοπικό καλλιτεχνικό γούστο, στο οποίο κυριαρχεί η βυζαντινή εικονογραφική παράδοση, και τα νέα στοιχεία είναι μόνο κατάλληλα συμπεριληφθείσες λεπτομέρειες που προσδίνουν νέα απόχρωση στην στιλιστικοί ανοικοδόμηση μιας διαρκούς παράδοσης.

Περίπου στο ίδιο στιλιστικό σχήμα υποτάσσονται και τα άλλα έργα της εκκλησιαστικής παραγωγής του Τσίπροβτσι, παρόλο που σε μερικές από τις νέες στιλιστικές αντιλήψεις ορμητικά εισχωρούν ακόμα και στο πιο συντηρητικό μέρος της καλλιτεχνικής δομής τους, και ακριβώς στην παραδοσιακή μορφή των ανατολικοχριστιανικών τελετουργικών αντικειμένων. Ενδιαφέρον νέο στοιχείο αποτελούν οι σταυροί με μικροσκοπική συμβολική αρχιτεκτονική στη διακόσμηση, που κατά το 17. αι. είναι προπαντός έργο των αργυροχόων του Τσίπροβτσι. Τα αναφερόμενα έργα πιο χτυπητά δηλώνουν την συγχώνευση διάφορων δημιουργικών ιδεών σ' ένα καινούριο σχετικά με τις περασμένες περιόδους καλλιτεχνικό προϊόν. Είναι φανερό, ότι συναντάμε νέα μορφή της βαλκανικής μεταβυζαντινής τέχνης, στο περιεχόμενο της οποίας μπορούν να παρατηρηθούν διάφορες καλλιτεχνικές τάσεις της εποχής, ενωμένες σε ένα πρωτότυπο και αυτόνομο ύφος. Η μικροσκοπική αρχιτεκτονική, στο συμβολικό νόημα της οποίας αντανακλάται η επίδραση των αναμνηστικών μνημείων των Ιεροσόλυμων, πιθανόν εισχωρεί στα βαλκανικά αργυροχοϊκά προϊόντα σαν διακοσμητικό στοιχείο κάτω από την

επίδραση της γοθτικής τέχνης. Κατά την περίοδο όταν ο γοθικός ρυθμός άρχισε να σβήνει στην δυτική τέχνη, τα αρχιτεκτονικά στοιχεία αυτού του ρυθμού πετυχαίνουν να διεισδύσουν όπως στην ανατολικοχριστιανική εκκλησιαστική αρχιτεκτονική, κυρίως στη Ρουμανία και στο Άγιο Όρος, έτσι και στα ποικιλόμορφα τοπικά αργυροχοϊκά έργα για εκκλησιαστικές ανάγκες, παραμένοντας μέσα τους στη διάρκεια ολόκληρου του 17 αι. Την γοθική τέχνη τη νοιώθουμε στη διαμόρφωση των όψεων των μικρών γαβαθών και στη ζωφόρο στο απάνω χείλος τους, αλλά σε συνδυασμό με τα στρογγυλά θολάκια και τους οκτάεδρους ταμπουράδες στο πνεύμα της τοπικής βαλκανικής αρχιτεκτονικής παράδοσης αυτή παραμένει μόνο στοιχείο στη γέννηση ενός νέου ρυθμού στους 16 και 17 αι. του λεγόμενου «βαλκανικού». Υπό την επιρροή της γοθικής τέχνης διαμορφώθηκε και η εμφάνιση του σταυρού με μεγάλη στολισμένη σφαιρική μπάλα, και τα σχηματικά, εραλδικά τοποθετημένα λιοντάρια κάτω από τον οριζόντιο ώμο. Ταυτόχρονα χοντρά επεξεργασμένη σε χαμηλό ανάγλυφο διακόσμηση από πλατιά φύλλα πάνω στο βάθρο προδίδει σε μεγάλο βαθμό την επίδραση της διακόσμησης από τα δυτικοευρωπαϊκά αναγεννησιακά αργυροχοϊκά έργα, που διεισδύει στα βουλγαρικά εδάφη καμιά φορά άμεσα, αλλά στις περισσότερες περιπτώσεις πιθανότατα διαμέσου των ρουμανικών ηγεμονιών. Σ' αυτό τον επιδέξιο συνδυασμό από διάφορους ρυθμικούς τρόπους δεν λείπει και ισλαμική επίδραση.

Από τα μέσα του 17.αι. στους υπέρθρονους σταυρούς των αργυροχόων του Τσίπροβτσι εισχωρεί το μαρόκ. Αυτός ο δυτικοευρωπαϊκός καλλιτεχνικός ρυθμός, στον οποίο η μορφή πλαστικά ανθίζει, και που στη διακόσμησή του κυριαρχούν η ορμητική βλάστηση και τα μεγάλα ανθισμένα λουλούδια, βρίσκει στα Βαλκάνια πλήρη συνεννόηση με το ισλαμικό διακοσμητικό σύστημα, συγχωνεύεται μαζί του και διαμορφώνει καλλιτεχνικό ρεύμα γνωστό σαν «βαλκανικό μαρόκ». Από το τέλος του 17 αι. αυτός ο ρυθμός ασκεί δυνατή επίδραση στην αργυροχοϊκή τέχνη και παραμένει σ' αυτή ως το 19 αι. και γίνεται δεχτή η θέση ότι στα ενδότερα των Βαλκανίων οι πνοές του εισχωρούν μέσω της

Δαλματίας, Θεσσαλονίκης και Κωνσταντινούπολης. Τα πιο πρώιμα δείγματα για λύσεις μπαρόκ στην ενδοβαλκανική αργυροχοΐα διαφαίνονται στα διαμορφωμένα σαν κύπελλα ανθών «ανθισμένα» παραστήματα, σε στυλιζάρισμα μπαρόκ των βλαστητικών μοτίβων πάνω τους. Η εισχώρηση αυτών των μπαρόκ επιδράσεων στην τέχνη των αργυροχόων του Τσίπροβτσι σχεδόν την ίδια περίοδο με την άνοδο του μπαρόκ ρυθμού στη δυτική τέχνη μας φέρνουν στη σκέψη για άμεση αποδοχή των νέων ιδεών, πιθανόν διαμέσου των άμεσων επαφών με την Ουγγαρία και την Ιταλία. Και αυτή η θέση οδηγεί δε διόρθωση της γνώμης για τα κύρια κέντρα αγωγών του εξεταζόμενου στυλιστικού ρεύματος στη βαλκανική τέχνη, και στον τομέα της αργυροχοϊκής δημιουργίας δεν πρέπει να παραμεληθεί τέτοιο σπουδαίο αργυροχοϊκό κέντρο σαν το Τσίπροβτσι.

Σε τελευταία ανάλυση μπορούμε να γενικεύσουμε ότι στη διαμόρφωση των υπέρθρονων σταυρών οι αργυροχόοι του Τσίπροβτσι χωρίζουν με την ξερή ευθύτητα και την αυστηρή γεωμετριοποίηση των βυζαντινο-βαλκανικών σταυρών και απευθύνονται προς αρκετά πιο πλαστικές μορφές των δυτικοευρωπαϊκών μοντέλων. Διεισδύοντας από διάφορες οδούς, αυτές οι άμεσες ή έμμεσες επιδράσεις βρίσκουν καλή αποδοχή στην δημιουργία των πρωτομαστόρων του Τσίπροβτσι, αλλά προσθέτοντας σ'αυτά δικές τους δημιουργικές λύσεις (παραδείγματος χάριν η μικροσκοπική συμβολική αρχιτεκτονική) αυτοί κατασκευάζουν πρωτότυπους σταυρούς, που σαν σύνολο είναι αρκετά μακριά από τη δυτικοευρωπαϊκή μόδα και με τις χαρακτηριστικές λύσεις τους εύκολα μπορούν να ξεχωριστούν ανάμεσα στα πολυάριθμα προϊόντα της βαλκανικής αργυροχοΐας εκείνης της περιόδου. Αυτό αναφέρεται και εξ ολοκλήρου για τους μεταλλικούς τελετουργικούς και επιστήθιους σταυρούς, που οι ώμοι τους καταλήγουν σε μορφή πλαστικά προπλασμένων τριφύλλων – επίσης καθυστερημένη επιρροή της γοτθικής τέχνης στην αργυροχοϊκή τέχνη, που πιθανόν διαμέσου του Ντουμπρόβνικ φτάνει στα εργαστήρια του Τσίπροβτσι. Και ξανά οι αργυροχόοι του Τσίπροβτσι επιβάλλουν το χαρακτηριστικό του

αποτύπωμα με τη χρησιμοποίηση των τοπικών εικονογραφικών τρόπων και τη χαρακτηριστική φυτική διακόσμηση σε ανατολικό ρυθμό, που δεν τα απομακρύνουν ουσιαστικά από το ρυθμό της μεταβυζαντινής βαλκανικής αργυριχοΐας.

Είναι φανερό πως μερικά αναγεννησιακά (πολύ λίγο) και του μπαρόκ στοιχεία της Δυτικής Ευρώπης διεισδύουν άμεσα στην τέχνη των αργυροχόων της σχολής του Τσίπροβτσι από την οδό των άμεσων επαφών της ιντελιγκέντσια του Τσίπροβτσι και του εμπορικό-επαγγελματικού στρώματος με τα πολιτιστικά κέντρα της Ιταλίας, Αυστροουγγαρίας και των ρουμανικών ηγεμονιών. Το θέμα για τα καλλιτεχνικά δάνεια από τη γοτθική τέχνη είναι πιο περίπλοκο και πολυσύνθετο. Είναι σαφές ότι ο γοτθικός ρυθμός δραστήρια διαδίδεται στη βαλκανική αργυροεπεξεργασία ακόμα κατά το 14 αι. και οι τάσεις του είναι ιδιαίτερα αισθητές στο δεύτερο ήμισυ του. Πιθανόν τότε ακόμα πολλά γοτθικά στοιχεία έχουν εγκατασταθεί στη βυζαντινοβαλκανική αργυροχοΐα, αλλά υπόψη του ότι ο ίδιος ο γοτθικός ρυθμός σαν καλλιτεχνικός ρυθμός διαμορφώνεται υπό την ισχυρή επίδραση της βυζαντινής τέχνης, η σαφής διαμόρφωση αυτών των στοιχείων, ιδιαίτερα στα εκκλησιαστικά έργα, είναι αρκετά δύσκολη. Μπορούμε μόνο να υποθέσουμε ότι η εισχώρηση των αρχιτεκτονικών λεπτομερειών (οξυκόρυφες αψίδες, κούπες, στυλιζαρισμένες δικτυωτές ζωφόροι) και γενικά της μικροσκοπικής αρχιτεκτονικής σε τελετουργικά αντικείμενα του βυζαντινού κόσμου γινόταν υπό την επίδραση της γοτθικής τέχνης. Αλλά ο γοτθικός ρυθμός έχει στα βουλγαρικά εδάφη δευτερεύουσα σημασία και υποτάσσεται στα παραδοσιακά ανατολικοχριστιανικά καλλιτεχνικά δόγματα, παραμένοντας μόνο σε ορισμένες λεπτομέρειες. Σ' αυτό το συμπέρασμα οδηγούν και τα άλλα προϊόντα των αργυροχόων του Τσίπροβτσι – κιβώτια και θυμιατήρια, στα οποία συναντιέται – μετά από τους σταυρούς – συμβολική μικροσκοπική αρχιτεκτονική. Σ' αυτά επίσης παρατηρούνται στοιχεία της γοτθικής τέχνης (οι δικτυωτές στυλιζαρισμένες φυτικές ζωφόροι) αλλά σαν σύνολο αυτά τα ελαττωμένα αρχιτεκτονικά μοντέλα ακολουθούν την τοπική αρχιτεκτονική παράδοση, που μέχρι την εισβολή των Οθωμανών

είναι λίγο επηρεασμένη από τις ιδέες της γοθικής πολεοδομίας. Την ίδια περίοδο (16 -17 αι) αυτό το είδος προϊόντα στα δαλματικά κέντρα, στη Βοσνία και Χερτσεγκόβινα και στη ρουμανική αργυροχοΐα παράγονται εξ ολοκλήρου σε γοθικό ρυθμό, περνώντας δεύτερο στάδιο στη διάδοση της γοθικής τέχνης, υπό την επίδραση κιόλας της καθυστερημένης γοθικής οικοδόμησης σε μερικές χώρες της Κεντρικής και της Ανατολικής Ευρώπης. Παρουσιάζεται το ερώτημα, γιατί οι αργυροχόοι τέτοιας μεγάλης σχολής, όπως είναι η σχολή του Τσιπροβτσι, έχοντας την ευκαιρία να ακολουθούν ακόμα και τα σύγχρονά τους καλλιτεχνικά ρεύματα στη Δυτική Ευρώπη δεν αποδέχονται εντελώς αυτό τον αρκετά διαδομένο, αλλά καθυστερημένο γοθικό ρυθμό στα Βαλκάνια. Η μόνη σωστή απάντηση είναι, ότι αυτήν την περίοδο αυτοί κατέχουν πια σαφώς διατυπωμένη δημιουργική θέση, που στηρίζεται γερά και προπαντός στη τοπική καλλιτεχνική παράδοση στην αργυροχοΐα, που οι μακραίωνες ρίζες της είναι αρκετές για να ανταγωνίζονται με επιτυχία οποιουδήποτε ξένους μη οικείους για τον ντόπιο πληθυσμό νεωτερισμούς. Αυτή η θέση τους είναι αισθητή σ' όλα τα προϊόντα τους με εκκλησιαστικό προορισμό. Εισάγοντας σ' αυτά στοιχεία διαφορετικών στιλιστικών κατευθύνσεων, τα συνδυάζουν με καλλιτεχνικά σύνολα, που σε μέγιστο βαθμό πλησιάζουν τα παραδοσιακά τοπικά δείγματα, προσπαθούσαν να μην πειράζουν τα σταθεροποιημένα κατά τους αιώνες της σκλαβιάς θρησκευτικά αισθήματα και ιδέες του τοπικού πληθυσμού. Μέσα σ' αυτό είναι και η κύρια δημιουργική δύναμη των αργυροχόων της σχολής του Τσίπροβτσι, των οποίων η παραγωγή εκκλησιαστικών προϊόντων μπορεί να εξετάζεται σαν συνέχεια της βαλκανικής αργυροχοΐας της εποχής πριν την Τουρκοκρατία. Ακόμα και στους υπέρθρονους σταυρούς όπου αυτοί καταφεύγουν σε νέες πλαστικές λύσεις, οι μαλακοί στρογγυλοί τρούλοι και γενικά η ολόκληρή τους διαμόρφωση εντελώς εγγράφονται στις παραδοσιακές ιδέες και απαιτήσεις της ανατολικοχριστιανικής λατρείας.

Ακόμα πιο σαφώς αυτή η θέση τους είναι αισθητή στις κατασκευασμένες με θαυμάσια υψηλή δεξιοτεχνία δωροθήκες και λειψανοθήκες που παραδοσιακά διαμορφώνονταν πια σε σχήμα μικροσκοπικών χτιρίων με ψηλούς τρούλους καθώς και το αυθεντικό μοντέλο των εκκλησιών για τις οποίες ήταν προορισμένες. Και ακριβώς σ'αυτά τα παραδοσιακά μοντέλα των τοπικών, βαθιά τιμημένων από τον πληθυσμό εκκλησιών και μοναστηριών μαζί με τα παραδοσιακά εικονογραφικά θέματα και στιλιστικούς τρόπους βλέπουμε και πάλι εχέμυθος μπλεγμένους γοτθικούς ζωφόρους, αναγεννησιακές απεικονίσεις και σκηνές, λουλούδια σε μπαρόκ, και επίσης οξυκόρυφους τρούλους, κάγκελα στα παράθυρα και φυτικά μοτίβα σε ανατολικό ρυθμό, που μόνο συμβάλλουν στην καλλιτεχνική τελειοποίηση της μορφής χωρίς να αλλάζουν μ'αυτό το ιδεολογικό της περιεχόμενο και παραδοσιακή μελωδία. Αυτό στην ουσία είναι και το βασικό νήμα στον πλήρη καλλιτεχνικό-στιλιστικό χαρακτηρισμό των αργυροχόων της Σχολής του Τσίπροβτσι, που χτίστηκε επί τη βάση των πιο σημαντικών και πολυάριθμων έργων για εκκλησιαστική χρήση.

Το μοναδικό σκήπτρο των αργυροχόων του Τσίπροβτσι, που κατασκευάστηκε το 1612 για το δεσπότη του Τίρνοβο Γαβριήλ, τοποθετείται ανάμεσα στα πιο αντιπροσωπευτικά και ακριβά προϊόντα της σχολής, τα οποία θα έπρεπε να κατοπτρίζουν πιο χτυπητά τις στιλιστικές τάσεις της εποχής. Στο πιο ουσιαστικό τμήμα – το στεφανούν άκρο, οι τεχνίτες ανεπιφύλαχτα ακολουθούσαν τη βυζαντινή παράδοση στη διαμόρφωση παρόμοιων προϊόντων από φίλντισι, αναμφίβολα και από ευγενή μέταλλα, στο στυλιζάρισμα των οποίων περιπλέκονται επιδράσεις από την πρώιμη ισλαμική (σασανίδικη) και τη ρωμαϊκή τέχνη. Απομακρυνόμενοι ουσιαστικά σ'αυτό το στοιχείο από τις λύσεις της γοτθικής αργυροχοΐας, πιθανόν ακριβώς υπό την επίδραση των πλούσια στολισμένων με φυτική διακόσμηση κλώνων των γοτθικών επισκοπικών εξαρτημάτων, οι αργυροχόοι του Τσίπροβτσι καλύπτουν εξ ολοκλήρου το προϊόν του με υπέροχο ανάγλυφα σφυρηλατημένο και εγγάρακτο φυτικό πλέγμα, αλλά

εντελώς στο πνεύμα του μωαμεθανικού αραβικού στυλιζαρίσματος. Η εγχάρακτη «τσιπροβική» φυτική διακόσμηση, υποταγμένη στη χριστιανική συμβολική επίσης εξ ολοκλήρου καλύπτει τις επιφάνειες του άκρου. Γενικά η στιλιστική σύνθεση σ' αυτό το έργο είναι αξιοθαύμαστα αρμονική στους συνδυασμούς της, αλλά διαμορφώνοντας νέα σχετικά με την παραδοσιακή σκέψη στιλιστικοί συμβίωση, με τίποτα δεν αλλάζει το ιδεολογικό-εννοιακό περιεχόμενο και προορισμό. Με λίγα λόγια, τα νέα φαινόμενα στη δημιουργία των πρωτομαστόρων του Τσιπροβτσι είναι όχι μόνο καλά σκεφτόμενη επέκταση σε όλες τις κατευθύνσεις του εικαστικού ρεπερτορίου, χωρίς αυτό να αλλάζει την παραδοσιακή ουσία των παραγόμενων έργων. Το κατασκευασμένο στις αρχές του 17 αι. ποτήρι επίσης πολύ λίγο διαφέρει από τα παραδοσιακά παρόμοια σκεύη των περασμένων περιόδων, και τα εγχάρακτα απεικονίσματα αγίων συνδυάζονται με γοτθική ζωφόρο και ισλαμικά στοιχεία, επιβεβαιώνοντας τα προαναφερόμενα. Στο τέλος του ίδιου αιώνα, σε άλλο ποτήρι, η προσπάθεια προς πλαστική τελειοποίηση της παραδοσιακής μορφής, καθώς και στους σταυρούς, οδήγησε σε διαρκή υιοθέτηση εικαστικών και πλαστικών μοντέλων και ιδεών από τη δυτικοευρωπαϊκή αργυροχοΐα. Τα θυμιατήρια και τα θυμιατά επίσης δεν βγαίνουν από τα πλαίσια της βυζαντινής παράδοσης, αλλά και εδώ οι γνωστές ανατολίτικες διακοσμήσεις προδίδουν το στιλιστικό χαρακτηρισμό των αργυροχόων του Τσίπροβτσι. Μονάχα το ριπιδωτό διατηρώντας τη χαρακτηριστική από βαθιά αρχαιότητα μορφή του ανατολικοχριστιανικού λατρευτικού αντικειμένου, με τη διακόσμηση ελυσόμενης βλάστησης σε αραβικό στυλ ανάμεσα στους ανακηρυγμένους ανατολικοχριστιανικούς αγίους και προφήτες μόνο επιβεβαιώνει την εντύπωση που η αργυροχοΐα των τεχνιτών της σχολής του Τσιπροβτσι ούτε ισλαμοποιεί, ούτε τυφλά αντιγράφει τα δυτικά δείγματα. Διαμέσου χωριστών στοιχείων και διακοσμητικών τρόπων αυτών των καλών τεχνών αυτή μόνο συμπληρώνει και αναπτύσσει ακολουθώντας αμετάτρεπτα το παραδοσιακό νήμα της τοπικής χιλιόχρονης κληρονομιάς.

Η διαπίστωση της καλλιτεχνικό-στιλιστικής θέσης των αργυροχόων της σχολής του Τσίπροβτσι στα έργα τους για κοσμική χρήση που χρησιμοποιούνται αρκετά συχνά και στις εκκλησιαστικές τελετές, είναι σημαντικά πιο δύσκολη και ασταθής. Η μελέτη μόνο των εξωτερικών γνωρισμάτων της μορφής σ' αυτά τα έργα (κυρίως αργυρά ποτήρια και τάσια) που ήταν προορισμένα ταυτόχρονα για τους ανθρώπους των δυο εχθρευόμενων μεταξύ τους εθνικό-θρησκευτικών ομάδων θα μπορούσε να μας οδηγήσει σε παραπλάνηση σχετικά με την καλλιτεχνική τους ουσία. Όσο στα έργα εκκλησιαστικής χρήσεως, όπου κατά τη γνώμη μας το παραδοσιακό ανατολικοχριστιανικό ιδεολογικό πρόγραμμα καθόριζε τις καλλιτεχνικές αντιλήψεις για τη μορφή και τα νέα στοιχεία και επιδράσεις πάνω της, τόσο και στην παραγωγή μεικτής χρήσεως (είναι δύσκολο σ' αυτήν την εποχή να τεθεί τραχύ όριο ανάμεσα στα πολυτελή σκεύη για καθαρά κοσμική και καθαρά θρησκευτική χρήση) μπορεί να παρακολουθηθεί μια αδιάκοπη καλλιτεχνική διαδικασία. Μέσα της περιπλέκονται παλιές και νέες δημιουργικές ιδέες, χωρίς να καταστρέφουν αυτή την τοπική, παραδοσιακή εσωτερική ουσία της. Πριν απ' όλα αυτό το είδος αργυροχοϊκά έργα δεν είναι ξένη στη βυζαντινο-βαλκανική αργυροχοϊα της πρώιμης εποχής. Ακόμα το 12 αι. κάτω από την ισχυρή επίδραση της Περσίας και των κεντρικοασιατικών καλλιτεχνικών κέντρων η βυζαντινή αργυροχοϊα (συμπεριλαμβανομένων και των κωνσταντινουπολίτικων αυλικών ατελιέ) παράγει πολυτελή ποτήρια, στο διακοσμητικό σύστημα των οποίων συναντάμε ένα πλούσιο και ποικιλόμορφο σύνολο και ανατολική φυτική διακόσμηση. Έργα αυτού του τύπου, έστω και με νέες αποχρώσεις υπό την επίδραση της μεταλλοπλαστικής, συνεχίζουν την παρουσία τους και στους 13-14 αι. και στα Βαλκάνια. Το εικονικο-εννοιακό σύστημα στο καλλωπισμό αυτών των σκευών είναι υποταγμένο στην ιδεολογία της τότε μεσαιωνικής κοινωνίας, φέρνοντας μέσα του ορισμένο εννοιακό-συμβολικό και προφυλακτικό-εξορκιστικό προορισμό. Σε πολλά από τα ποτήρια του Τσίπροβτσι υπάρχει δυνατή επίδραση της οσμανικής τέχνης

(κερήθρες και ανατολικοί φοίνικες) αλλά η καλλιτεχνική θέση των αργυροχόων του Τσίπροβτσι υποτάσσεται στις απαιτήσεις της ανατολικοχριστιανής τέχνης. Στους πάτους αυτών των ποτηριών μαζί με τα φανερά θρησκευτικά απεικονίσματα (μορφές αγίων) συναντάμε και επιδέξια κεκαλυμμένη χριστιανική συμβολική. Τα οξυκόρυφα λουλουδάκια (τετρα- εξάφυλλα) και ίσως και οι μικρές ροζέτες, από τις οποίες βγαίνουν φυτικά μοτίβα, είναι στυλιζαρισμένα απεικονίσματα της λεγόμενης δεντρομολόχας της Ιεριχούς – χριστιανικό συμβολικό σήμα, που έφεραν στη βαλκανική τέχνη την επίδραση των παλαιστινιακών μνημείων και συμβολίζουν την αιώνια ζωή και την ανάσταση. Αυτό το σήμα και η σχετική συμβολική της ελυσσόμενης οργιαστικής βλάστησης προσδίδουν στην ισλαμική διακόσμηση στα ποτήρια των αργυροχόων του Τσίπροβτσι ιδεολογικό νόημα και σημασία που είναι πολύ μακριά από την αφηρημένη καθαρά διακοσμητική ισλαμική διακόσμηση. Παρόμοια σημασία έχουν και οι πολύφυλλες ροζέτες, που είναι παραλλαγή της δεντρομολόχας της Ιεριχούς και συμβολίζουν την παρουσία της Παναγίας. Σαν προσθέσουμε και τις πλαστικές γλυπτικές φιγούρες έλαφων και πουλιών, που επίσης φέρνουν χτυπητά εκδηλωμένη χριστιανική εικονογραφία, θα πεισθούμε ότι τα περισσότερα από τα ποτήρια από το Τσίπροβτσι είναι άμεση συνέχεια εκείνων των δημιουργικών ιδεών, που περιπλέκονται σε παρόμοια προϊόντα της εποχής πριν την οσμανική εισβολή. Οι νέες καλλιτεχνικές παροτρύνσεις από την Ανατολή και τη Δύση, που φανερά παρατηρούνται πάνω σ' αυτά τα έργα, μόνο συμβάλλουν στην ποικιλομορφία των ειδών στη διακόσμηση των προϊόντων, χωρίς να διακόπτουν το νήμα της παραδοσιακής δομής τους και τη θέση τους στη βουλγαρική και στη βαλκανική τέχνη του αργυρού. Παρόμοια είναι και η θέση στον στιλιστικό χαρακτηρισμό των κοσμημάτων. Σχεδόν όλα τα είδη κοσμήματα, που παράγονται από Βουλγάρους (και ιδιαίτερα του Τσίπροβτσι) αργυροχόους, έχουν τις βαθιές ρίζες τους στην αιωνόβια παραδοσιακή διακόσμηση της Σλάβας γυναίκας των περασμένων αιώνων. Μερικά νέα σχήματα και κοσμήματα (τα βραχιόλια κουμπέλι, οι

μεγάλες οδοντωτές βελόνες για τα μαλλιά, τα πηχτά στρογγυλά στολίδια πάνω από τα αυτιά κ.α.) είναι προπαντός αποτέλεσμα εσωτερικής νομοτελειακής ανάπτυξης των κοσμημάτων, πάνω στα οποία έχει επηρεάσει και ο επιρρεπής προς δείξιμο ισλαμικός πολιτισμός. Καρπός της επίδρασής του είναι οι ποικιλόμορφες κουδουνίζουσες αλυσιδίτσες και κρεμαστάρια, μερικοί χαρακτηριστικοί τύποι δαχτυλίδια κ.α. Ο δυτικός χριστιανικός πολιτισμός το ίδιο έχει βάλει τη σφραγίδα του με μερικά καθαρά αναγεννησιακά μοτίβα (αναγεννιακές προσωπίδες ζώων στα δαχτυλίδια), αλλά αυτές οι επιδράσεις της Ανατολής και της δυτικοευρωπαϊκής μόδας δεν οδηγούν σε κάποια νέα ουσία του τοπικού κοσμήματος, αλλά μόνο το πλουτίζουν στη δομή και τη διακόσμηση.

Αυτές οι γενικότερες αναλύσεις των αργυροχοϊκών έργων από τη σχολή του Τσίπροβτσι δηλώνουν φανερά, ότι η καλλιτενικο-δημιουργική θέση των αργυροχόων της είναι προπαντός η σταθερή ακολουθήση όλων εκείνων που είχε φτάσει η τοπική καλλιτεχνική αργυροχοΐα των περασμένων εποχών. Προς αυτή τη σοβαρή δημιουργική βάση προσθέτουν μια σειρά νέες ανακαλύψεις της σύγχρονης τους εποχής, χωρίς να αλλάξουν το ιδεολογικο-εννοιακό περιεχόμενο και χωρίς να της δίνουν κάποια ιδιαίτερη καλλιτεχνική ουσία, χωρισμένη από τα άλλα στάδια της μεσαιωνικής βαλκανικής και ειδικότερα της βουλγαρικής (ακόμα σχεδόν άγνωστης) καλλιτεχνικής αργυροχοΐας.

Στο ίδια συμπέρασμα φέρνει και η μελέτη των ποικιλόμορφων τεχνικών τρόπων, τους οποίους χρησιμοποιούν οι αργυροχόοι του Τσίπροβτσι στην κατασκευή της πολυάριθμης και εξαιρετικά ποικιλόμορφης παραγωγής. Όπως στην καλλιτεχνικο-στιλιστικοί θέση τους, έτσι και στο τεχνικό ρεπερτόριο στηρίζονται ξανά στις παραδοσιακές τεχνικές δεξιότητες της τοπικής μεσαιωνικής αργυροχοΐας.

Υλικό. Οι αργυροχόοι του Τσίπροβτσι εργάζονταν σχεδόν εξ ολοκλήρου με ευγενή μέταλλα, ανάμεσα στα οποία κύρια θέση λάμβανε ο άργυρος, που τον έλειωναν και καθάριζαν στα αργυροχοϊκά εργαστήρια. Το μέταλλο που το έπαιρναν από τα

ορυχεία ή τα παλιά αντικείμενα μετά από κόψιμο τα έλειωναν σε ειδικά αγγεία. Το μεγάλο ορειχάλκινο κουβά τον γέμιζαν με στάχτη από οξιά, και στη μέση του έκαναν φωλιά, αλειμμένη με μείγμα από κοπανισμένη και κοσκινισμένη σκόνη από καλά ψημένα πήλινα αγγεία, σκόνη οξιάς και νερό. Σ' αυτή τη φωλιά έβαζαν το κομματιασμένο μέταλλο ανακατεμένο με ξυλοκάρβουνα, που άναβαν από πάνω ή πλάγια με ιδιαίτερο σωληνάριο με μεγάλο δερμάτινο ασκό. Μετά την τήξη του αργυρού μέσα του έριχναν μικρά κομμάτια μολύβι, που έπαιρνε τις διάφορες προσμείξεις και επιστρωνόταν στα τοιχώματα της φωλιάς. Ακολουθούσε αφαίρεση της άχρηστης επίστρωσης και ψύξη, και το σφαιρίδιο από χρυσοχοϊκό αργυρό το έβγαζαν και το έκοβαν ανάλογα με τις ανάγκες. Τα κομμάτια αυτού του αργυρού πριν τη χρήση λιώνονταν σε μικρά πήλινα αγγεία και το λειωμένο καθαρό μέταλλο χυνόταν στα αντίστοιχα καλούπια. Το σμάλτο και οι έγχρωμες πέτρες είναι επίσης ανάμεσα στα χρησιμοποιούμενα από τους τεχνίτες του Τσίπροβτσι υλικά. Το σμάλτο αποτελούσε υάλινη μάζα, καλλιεργούμενη στη βάση του μολυβδένιο-καλιούχου γυαλιού, όπου έβαζαν διάφορα συμπληρώματα. Τις διάφορες αποχρώσεις του μπλε και του πράσινου σμάλτου τις πέτυχαν με χρωμάτισμα με διάφορες ποσότητες χάλκινου και σιδερούχου οξειδίου. Άλλα χρώματα οι αργυροχόοι του Τσίπροβτσι δεν χρησιμοποιούσαν. Οι έγχρωμες πέτρες γίνονταν επίσης από υάλινη πάστα και πιθανόν τα μπλε και τα πράσινα πετραδάκια παράγονταν στο Τσίπροβτσι, αλλά τη βασική ποσότητα κατά πάσα πιθανότητα την έφερναν από την Κωνσταντινούπολη ή από τα δυτικά κέντρα.

Για την επεξεργασία αυτών των βασικών υλικών και για τη μετατροπή τους σε αργυροχοϊκά προϊόντα υψηλής καλλιτεχνικής αξίας οι τεχνίτες του Τσίπροβτσι χρησιμοποιούσαν όλες τις βασικές αργυροχοϊκές τεχνικές, που γνώριζε η μεσαιωνική αργυροχοϊα από την προηγούμενη εποχή, συνεχίζοντας εντελώς τις παραδόσεις σ' αυτή την κατεύθυνση.

Χύση. Στα έργα τους οι τεχνίτες του Τσίπροβτσι συχνά χρησιμοποιούντα διάφερα εκμαγεία, πολύ συχνά διάφορες

λεπτομέρειες από τα επεξεργασμένα στο χέρι πρωτότυπα. Τα εκμαγεία κατασκευάζονταν από αργυρό και μείγματα του αργυρού με άλλα μέταλλα – χαλκό, ψευδάργυρο, μόλυβδο και κασσίτερο. Τα έκαναν σε πέτρινα καλούπια ή με εφάπαξ καλούπια από καθαρισμένο πηλό με χρησιμοποίηση πρωταρχικού κέρινου μοντέλου και στην επόμενη σειρά. Από καλά καθαρισμένο και σκληρωμένο διαμέσου ψύξης κερί κατασκευάζεται το πρωτότυπο ορισμένης λεπτομέρειας ή αντικειμένου, πάνω στο οποίο με καλέμι ιχνογραφούνται όλες οι λεπτομέρειες. Αυτό το πρωτότυπο χύνεται σε κάσα χυτηρίου με αραιό, πολύ καλά καθαρισμένο πηλό. Όταν το αντικείμενο είναι ογκώδες και τρισδιάστατο, το καλούπι φτιάχνεται από δύο κομμάτια – μετά που χυθεί το ένα ήμισυ και σφίχτεί, η επιφάνειά του αλείφεται με λίπος και γραφίτη ή άλλη λεπτή σκόνη και χύνεται το δεύτερο ήμισυ. Όταν ο πηλός σφίχτεί, τα καλούπια τοποθετούνται σε φούρνο και ψήνονται. Πριν τη χύση γίνονται εξέταση και ρετουσάρισμα και μετά στα συνδεδεμένα καλούπια, στα οποία προσεχτικά έχουν σκαλιστεί εξαιρειστήρες, χύνεται λειωμένος μόλυβδος. Το έτοιμο μολυβδαίνιο μοντέλο επίσης εξετάζεται και ρετουσάρετε και σ' αυτό χύνονται πια με άμμο χυτηρίου και από το σχετικό μέταλλο η απαραίτητη ποσότητα εκμαγεία.

Μ' αυτό τον τρόπο οι αργυροχόοι του Τσίπροβτσι έχυναν και διέδιδαν πλήθος ομοιότυπα στοιχεία, που συναντιούνται στα διάφορα προϊόντα αρκετά συχνά και χρησιμοποιούν καμια φορά σαν σίγουρο γνώρισμα για την ιδιότητά τους. Όταν έπρεπε να πολλαπλασιαστεί κάποια λεπτομέρεια ορισμένου προϊόντος, την έβαλαν σε πήλινα καλουπάκια αντί για το κέρινο μοντέλο, και η διαδικασία επαναλαμβανόταν πάρα πέρα στην ίδια σειρά. Ο σχηματισμός λεπτομερειών ή ολόκληρων συνθέσεων από χυτά στοιχεία ήρθε πιθανόν στα Βαλκάνια από τη Ρωσία.

Νιέλο-τεχνική. Αυτός ο περίπλοκος τεχνικός τρόπος χρησιμοποιούνταν από τη βυζαντινή και από τη δυτικοευρωπαϊκή αργυροχοΐα το Μεσαίωνα, και ορισμένα έργα διαδίδονταν και στα βουλγαρικά εδάφη. Δεν έχουμε πληροφορίες, ότι αυτή η τεχνολογία ασκούσαν από τους Βουλγάρους αργυροχόους το 13-

14 αι. και βασιζόμενοι από το γεγονός ότι αυτή πήρε πρωτοφανή διάδοση στα ρωσικά εδάφη το 16-17 αι. παραδεχόμαστε, ότι οι αργυροχόοι του Τσίπροβτσι την δέχτηκαν μεσώ των επαφών τους με τη Ρωσία. Η όχι καλή ποιότητα της εκτέλεσης (στις περισσότερες περιπτώσεις το αμάλαμα είναι εύθραυστο και εύθρυπτο) υποδεικνύει, ότι στην τέχνη των τεχνιτών του Τσίπροβτσι αυτή η τεχνολογία δεν είχε ιδιαίτερα βαθιές ρίζες και δεν είχε μεγάλη διάδοση. Χρησιμοποιούνται οι συνταγές για μαύρο νιέλο, στο οποίο έχει περισσότερο θειάφι.

Σμίλευση και εγχάραξη. Καμιά φορά αυτές οι δύο τεχνικές πράξεις ανακατώνονται λόγω των όμοιων τρόπων εκτέλεσης. Η σμίλευση περιλαμβάνει όλες τις πράξεις σχετικές με τη διαμόρφωση του χυτού ανάγλυφου – από την εγχάραξη των λεπτομερειών ως την διαμόρφωση του ανάγλυφου, εκλειανση κλπ. Η χάραξη είναι καλλιτεχνικός τρόπος, με τον οποίον εκτελείται επίπεδη ιχνογραφία πάνω στο μέταλλο. Για την εκτέλεσή της χρειάζονται σοβαρές γνώσεις της τεχνικής της ιχνογραφίας, γνώση των νόμων της προοπτικής κλπ. Στην αρχή οι αργυροχόοι του Τσίπροβτσι εγχαράσσουν μόνο τη φυτική διακόσμηση, θαμπώνοντας τα φόντα γύρω της με παρακέντριση. Κατά το δεύτερο ήμισυ του 17αι. ίσως υπό την επίδραση των χάρτινων εκτυπώσεων αρχίζουν να κάνουν και εξαιρετικά εξεζητημένες ιχνογραφίες. Οι προσπάθειες ιχνογραφήσεις ιδιότυπων φωτοσκιάσεων και επίτευξης πλαστικότητας στην ιχνογραφία επιδείχνουν τη μεγάλη τέχνη των αργυροχόων του Τσίπροβτσι σ'αυτή την κατεύθυνση, κάτι που εμείς δεν μπορέσαμε να διαπιστώσουμε στα άλλα βαλκανικά αργυροχοϊκά κέντρα.

Σμάλτο. Μια από τις πιο ακριβείς και εκπροσωπευτικές τεχνολογίες, αλλά ταυτόχρονα και η πιο δύσκολη. Στη βυζαντινή αργυροχοϊκή τέχνη πλατιά διάδοση παίρνει η τεχνική του λεγόμενου περίκλειστου σμάλτου, και τα έργα αυτής της τεχνικής φτάνουν κατά τους 11-12 αι. το επίπεδο σημαντικής, λαμπρής τέχνης. Ταυτόχρονα στη Δύση πιο μεγάλη λαϊκότητα έχει η τεχνική του λεγόμενου μπηγμένου σμάλτου, ιδιαίτερα τους 11-14 αι., όταν διαμορφώνονται τα μεγάλα κέντρα για σμαλτωμένα έργα

- Λιμονζ, Σιένα, Βενετία, Κολωνία, Χιλντεσχάιμ. Στα Βαλκάνια αυτά τα δυο καλλιτεχνικο-τεχνικά ρεύματα συναντιούνται γύρω στα μέσα του 13 αι. και αρχίζουν να εφαρμόζονται ταυτόχρονα πάνω στα ίδια προϊόντα, και μετατρέπονται σε χαρακτηριστικό γνώρισμα της αργυροχοΐας αυτής της περιόδου. Μετά από μικρή ηρεμία σε αποτέλεσμα της οθωμανικής εισβολής κατά το 16 αι. πρώτα στα νότια ελληνικά κέντρα, και μετά και στα υπόλοιπα πιο μεγάλα βαλκανικά κέντρα αρχίζει η παραγωγή σμαλτωμένων προϊόντων που μοιάζουν με το παλιό βυζαντινό περικόλειστο σμάλτο, αλλά πιο απλουστευμένο και μη απαιτητικό πια. Σιγά-σιγά τα επίπεδα χωρίσματα παραχωρούν τη θέση τους στο στριφτό επιχρυσωμένο σύρμα και το 17 αι. στη βαλκανική αργυροχοΐα βρίσκει εφαρμογή μονάχα η δεύτερη παραλλαγή του λεγόμενου συρματερού (φιλιγκράν) σμάλτου, που έχει πια καθαρά διακοσμητική λειτουργία (το τελευταίο τρίτο του 16 αι. στα αργυροχοϊκά εργαστήρια του Τσίπροβτσι αρχίζει να χρησιμοποιείται σμάλτο, αλλά μονάχα του τύπου του μπηγμένου σμάλτου, που σ' αυτά τα πρώιμα έργα (πλακίδια πάνω στους πάτους μερικών τασιών και η εγχάρακτη διακόσμηση πάνω στα δαχτυλίδια) χρησιμεύει για γέμισμα των φόντων ή για υπογράμμιση της διακόσμησης. Φαίνεται πως αυτή η τεχνική στη δημιουργία των πρωτομάστορων του Τσιπροβτσι δεν έχει ιδιαίτερα βαθιές ρίζες στην τοπική αργυροχοΐα της περασμένης εποχής και βαθμιαία διανοίγει δρόμο υπό την επίδραση των δυτικοευρωπαϊκών γοτθικών δειγμάτων αρκετά διαδιδόμενων σ' αυτή την περιοχή (Δεν αποκλείεται ακόμα στο τέλος του 16 αι. η τοπική αρκετά αναπτυγμένη αργυροχοΐα να είχε κάνει τα πρώτα βήματά της σ' αυτή την κατεύθυνση). Πολύ γρήγορα, ακόμα το δεύτερο τέταρτο του 17 αι. το Τσίπροβτσι είναι ένα από τα μεγαλύτερα κέντρα για διακόσμηση με σμάλτο στα Βαλκάνια, που παράγει προϊόντα από σμάλτο με συρματερό (σταυροί, κιβωτοί) και μπηγμένο (διάφορα βραχιόλια) σμάλτο για όλη την ενδοβαλκανική περιοχή. Από τεχνική άποψη οι τεχνίτες του Τσίπροβτσι χρησιμοποιούν μόνο τις αποχρώσεις του μπλε και του πράσινου σμάλτου, που δε γεμίζει τις κερήθρες ως την κορφή και

διακρίνεται με μεγάλη εκφραστικότητα και λάμψη της κατασκευής. Σαν τύπος τα σμάλτα του Τσίπροβτσι αναφέρονται στα αδιαφανή σμάλτα ψηλότερης ποιότητας, που δεν έχουν τίποτε το κοινό με το σμαλτοειδές «γυαλάδα» των αργυροχόων της Βράτσα. Η ιχνογράφηση της διακόσμησης είναι όπως στο καλλωπισμό με φιλιγκράν. Μετά από τη συγκόλληση τις κερήθρες (προπαντός τον φόντων) τις γέμιζαν με τριμμένη σκόνη από σμάλτο και τα αντίστοιχα οξείδια, ανακατεμένα με νερό. Το ετοιμασμένο αντικείμενο το θέρμαιναν μέχρι ορισμένη θερμοκρασία και με τον ανάλογο τρόπο, στον οποίο κρύβεται όλη η δεξιοτεχνία αυτής της τεχνικής, Επιπλέον στίλβωση οι αργυροχόοι του Τσίπροβτσι δεν εφαρμόζαν.

Συγκόλληση. Στη συγκόλληση με καπνοσωλήνα με φύσημα κατευθυνόταν η φλόγα πάνω στο συγκολλούμενο μέρος. Συνήθως η συνταγή της χρησιμοποιούμενης συγκόλλησης κρατιόταν μυστική και μεταδιδόταν κληρονομικά από γενιά σε γενιά, γι' αυτό η εξακρίβωση των συστατικών της είναι δύσκολη. Οι αργυρόχοοι των Βαλκανίων, συμπεριλαμβανομένων και αυτών του Τσίπροβτσι, εργάζονταν με αργυρή συγκόλληση υψηλής ποιότητας, η αγνότητα της κατασκευής της οποίας ήταν εξαρτημένη από την δεξιοτεχνία του αργυροχόου. Η συγκόλληση απαρτιζόταν από τρία μέρη αργυρού και από ένα μέρος χαλκού και αρσενικού, που με συνεχή πρόσθεση αλατιού λειώνουν. Το έτοιμο μείγμα χυνόταν σε καλούπια και μετά τριβόταν με λίμα ώσπου να γίνει λεπτή ψιλή σκόνη. Πριν τη χρήση ανακατευόταν με λειωμένο και μετά τριμμένο σε σκόνη βόρακα. Το καλά καθαρισμένο μέρος το πασπάλιζαν με αυτή τη σκόνη και μετά το θέρμαιναν με καπνοσωλήνα.

Τοποθέτηση έγχρωμων λίθων. Και αυτή η τεχνική, που βρίσκει εφαρμογή στη βυζαντινή αργυροχοΐα σ' όλες τις περιόδους της ύπαρξής της, και στη Δύση γίνεται χαρακτηριστικό γνώρισμα της ρωμαϊκής τέχνης, χρησιμοποιείται από τους αργυροχόους του Τσίπροβτσι. Οι αγορασμένοι και κατασκευασμένοι επί τόπου έγχρωμοι λίθοι ήταν τοποθετημένοι και χτυπημένοι σε κασετάκια από φιλιγκράν προπαντός στα εκκλησιαστικά έργα και στα

κοσμήματα, όπου ευχάριστα εναρμονίζονται με τον σμαλτωμένο καλλωπισμό και επιχρύσωμα.

Με βεβαιότητα μπορεί να βγάσουμε το συμπέρασμα, πως όπως στον τομέα της στιλιστικής κατεύθυνσής τους, έτσι και στις τεχνικές επιδεξιότητες των αργυροχόων του Τσίπροβτσι ακολουθούν εκείνη την πρακτική, που υπήρχε και στις περασμένες εποχές. Στο τεχνικό οπλοστάσιό τους δεν βρίσκουν εφαρμογή οι γνήσιες ανατολικές τεχνολογίες της τοποθέτησης μετάλλου σε μέταλλο, η βαθιά εγγάρακτη διακόσμηση γεμισμένη με διάφορες έγχρωμες πάστες ή πίσσα ή τοποθέτηση σεντεφένιας διακόσμησης. Αλλά αυτό δεν είναι περιορισμένη συντηρητικότητα, αλλά συνειδητοποιημένη δημιουργική θέση, που είναι ανοιχτή για ανακαλύψεις στην τέχνη των χριστιανικών λαών. Το παραδοσιακό τεχνικό οπλοστάσιο πλουταίνει με τρόπους από την δυτικοευρωπαϊκή αργυροχοΐα και τις γνώσεις των Ρώσων αργυροχόων, αλλά δεν αποδέχεται σχεδόν τίποτε από την εφαρμοστή τέχνη των αλλόθρησκων κατακτητών ανεξάρτητα από την υψηλή δεξιολογία τους. Αυτή η σαφής καλλιτεχνικο-στιλιστική και εφαρμόσιμο-τεχνική θέση είναι επίσης ένα από τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της σχολής του Τσίπροβτσι, που την ξεχωρίζει από τα άλλα βαλκανικά κέντρα. Τα προϊόντα αυτής της σχολής, εξεταζόμενα διαμέσου των εκτεθέντων εδώ στοιχείων για την στιλιστικοί και τεχνική ενότητά τους, που διατήρησε μέσα της τις βαθιές ιδέες και δεξιότητες της τοπικής λαϊκής τέχνης και πλούται με τις ιδέες των γειτονικών ελεύθερων χριστιανικών λαών, δίνει δυνατότητες για σαφή διάκριση ανάμεσα στα άλλα έργα των βαλκανικών αργυροχοϊκών κέντρων. Και αυτό είναι επίσης και ένα σίγουρο γνώρισμα για την ύπαρξη καλλιτεχνικής σχολής.

II. ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ, ΣΧΗΜΑΤΑ ΚΑΙ ΔΙΑΚΟΣΜΗΣΗ ΤΩΝ ΑΡΓΥΡΩΝ ΠΡΟΙΟΝΤΩΝ

Στα διάφορα βουλγαρικά κέντρα τα προϊόντα από αργυρό κατασκευάζονταν με ίδιους τεχνικούς τρόπους. Ο ταυτισμός, η πιο μεγάλη ή πιο μικρή ομοιότητα στα σχήματα, στη διακόσμηση και στα είδη σόλα τα πέρατα της χώρας μας και από κάποιες γειτονικές μας χώρες αναφέρουν για όμοιες ή παραπλήσιες μεθόδους εργασίας, κοινότητας, επίδρασης μεταξύ των αργυροχοϊκών κέντρων, για διαδοχικότητα μεταξύ των γενεών, για συγγενική δημιουργική σκέψη.

Τα γυναικεία κοσμήματα των 18.-19. αι. δεν διαφέρουν ιδιαίτερα από τα κατασκευασμένα και φορημένα κατά τους 13.-14.αι. Οι αργυροχόοι ακολουθούσαν τα παραδοσιακά σχήματα δημιουργημένα δια μέσου των αιώνων. Καμιά φορά το πρωτότυπο προϊόν κάποιων μαστόρηδων-αργυροχόων υιοθετούνταν και διοχετευόταν στην παραγωγή για πολύν καιρό λόγω της ζήτησής του.

Για την οικιακή χρήση του πληθυσμού κατασκευάζονται από αργυρό κανατάκια, φλιτζανάκια, πιατάκια για φλιτζάνια, κουταλάκια, τασάκια για νερό, κουτιά για κοσμήματα, τσιγαροθήκες, πουγγάκια, κουτιά για καπνό, πίπες, κουτιά για ταμπάκο, τσαντάκια, κουτιά για μπαρούτι, παγούρια, κηροπήγια και άλλα πράγματα σφυρηλατημένα, χυτά, δικτυωτά ή με φιλιγκράν, φτιαγμένα από καλό αργυρό, από πιο φτωχό αργυρό μείγμα, με ή χωρίς επιχρύσωμα και πολύ σπάνια από χρυσό. Με τα κοσμήματά της η Βουλγάρα έδειχνε τον πλούτο και την κοινωνική της τοποθέτηση. Ταυτόχρονα μερικά από αυτά είχαν και μαγικό προορισμό, χρησιμοποιούνταν για φυλαχτά, χαϊμαλιά ενάντια σε «κακό μάτι» κ.α.

Κατά τους 18.-19.αι. οι αναγεννησιακοί αργυροχόοι σιγά-σιγά παρατούν το γεωμετρικό και το σχηματικό καλλιτεχνικό ύφος της μεσαιωνικής αργυροχοϊας και κατευθύνονται προς τον πλούτο του περιτριγυρίζοντας του φυτικό κόσμο. Συνεχίζουν και αναπτύσσουν μερικές πιο παλιές παραδόσεις κατά την χρήση των παλμέτων και των ροζετών σαν διακοσμητικά στοιχεία. Η μεσαιωνική επίπεδη και σχηματική μεταχείριση ακάνθινου φύλλου εγκαταλείπεται και αυτό φουντώνει σφοδρά στα

τσαπράζια, δαχτυλίδια και βραχιόλια. Στην αναγεννησιακή αργυροχοΐα εισχωρούν και νέα στοιχεία, δανεισμένα από τα δυτικοευρωπαϊκά διακοσμητικά ύφη 'αναγέννηση, μπαρόκ, ροκοκό, αμπίρ κ.α. Οι ανατολικές επιδράσεις, που συνεχίζουν να μπαίνουν στη Βουλγαρία, είναι πλουτισμένες και με μερικά καινούρια σχήματα και θέματα, σαν λεύκες, φράουλες, προσωποποιήσεις του ηλίου σε ανθρώπινη μορφή, διακοσμήσεις αραβικού χαρακτήρα, ανατολικές αρχιτεκτονικές σιλουέτες κ.α. Κατά αυτήν την περίοδο γίνονται αιθηθες και δυνατές επιρροές της ξυλογλυπτικής και τοιχογραφικής διακόσμησης.

Ο τοπικός καλλιτεχνικός χαρακτηρισμός καθορίζεται από τις ιδιαιτερότητες των καλλιτεχνικών μεθόδων των μαστόρηδων κάθε κέντρου κατά την κατασκευή των παραδοσιακών λαϊκών κοσμημάτων. Προς το τέλος του 18.αιώνα τα αργυροχοϊκά κέντρα των οικονομικά πιο δυνατά αναπτυγμένων κέντρων οι μαστόρηδες αρχίζουν όλο και πιο συχνά να εφαρμόζουν στη μαζική παραγωγή παραδοσιακών κοσμημάτων όχι μόνο την τεχνολογία χύσης, αλλά και τη σφυρηλάτηση με μήτρες, και επίσης το δικτυωτό φιλιγκράν, Μαζί με τις καλλιτεχνικό-τεχνολογικές τελειωποιήσεις στην αργυροχοΐα κατά την Αναγέννηση, αυτές οι τεχνολογίες παρέχουν τη δυνατότητα και μαζικής παραγωγής πολύ πιο υψηλού καλλιτεχνικού επιπέδου σε σύγκριση με την τεχνική της χύσης, δημιουργώντας όρους και για πιο φανταχτερή καλλιτεχνικο-δημιουργική εκδήλωση. Ο ειδικός καλλιτεχνικός τρόπος των πιο χτυπιτά διαγραφόμενοι σαν δημιουργικές φιγούρες μαστόρηδες αρχίζει να αναλαμβάνεται και να επιβάλλεται σαν καλλιτεχνικό στερεότυπο όσο από τους καταναλωτές των προϊόντων τους, τόσο και από τους υπόλοιπους μαστόρηδες. Σ' αυτήν την περίοδο οι αργυροχόοι βρίσκονται ακόμα σε άμεση επαφή με τους καταναλωτές του πατριαρχικού χωριάτικου περιβάλλοντος μια και τα περισσότερα από τα επαγγελματικά κατασκευασμένα παραδοσιακά λαϊκά κοσμήματα διαδίδονται στα πλαίσια των τοπικών αγορών των αργυροχοϊκών κέντρων. Αυτά τα προϊόντα φέρνουν στη διακόσμησή τους ρεαλιστικό και φαιδρό αναγεννησιακό πάθος, αλλά ταυτόχρονα και μια δυνατά

εκδηλωμένη παραδοσιακή λειτουργική φόρτωση και δέσμευση, επειδή με την ανάπτυξη της χειροτεχνίας τα μεταλλικά κοσμήματα βαθμιαία αρχίζουν να λαμβάνουν μερικές από τις λειτουργίες των άλλων έργων της οικιακής λαϊκής δημιουργίας. Ενώ την προαναγεννησιακή περίοδο τα κεντήματα παραδείγματος χάριν είναι το βασικό γνώρισμα της χωριάτικης τοποθέτησης ή δείκτης της ηλικίας ή της οικογενειακής κατάστασης, με την ανάπτυξη της επαγγελματικής αργυροχοϊκής παραγωγής κατά την Αναγέννηση αυτές οι λειτουργίες σιγά, σιγά αναλαμβάνονται από τα μεταλλικά, ιδιαίτερα από τα αργυρά κοσμήματα, αλλά όχι πια στα στενά χωριάτικα; Αλλά στα πιο πλατιά εδαφικά όρια της τοπικής αγοράς του αργυροχοϊκού κέντρου. Σαν αποτέλεσμα της διαγεγραμμένης περίπλοκης και αντιφατικής διαδικασίας, στην οποία σχεδόν ισότιμα συμμετέχουν όπως οι δημιουργοί αργυροχοϊκών προϊόντων έτσι και οι καταναλωτές, σε μερικά αναγεννησιακά κέντρα επιτυγχάνεται και η διαμόρφωση ιδιότροπων καλλιτεχνικών σχολών με αρκετά καθορισμένο χαρακτηρισμό, κοινοπραξίας και διαδοχικότητας των αρχών και των μεθόδων.

Κατά την Αναγέννηση δυναμώνει η αισθητική λειτουργία των παραδοσιακών λαϊκών κοσμημάτων και αυτό είναι συνδεδεμένο και με την επίδραση του αστικού πολιτισμού που διαμορφώνεται. Σε σχέση με αυτές οι διαδικασίες είναι και η εισχώρηση στη βουλγαρική αργυροχοϊα άγνωστων ως τότε διακοσμητικών στοιχείων και μοτίβων από τα δυτικοευρωπαϊκά διακοσμητικά ύφη. Συνενώνοντας την τέχνη τους στην πανευρωπαϊκή τέχνη, οι Βούλγαροι μαστόρηδες προσαρμόζονται στο τοπικό καταναλωτικό περιβάλλον και λειτουργικά δίνουν καινούριο νόημα στις ξένες καλλιτεχνικές επιδράσεις. Η καλλιτεχνικο-τεχνολογική ανάπτυξη της αργυροχοϊκής τέχνης κατά την Αναγέννηση και η έντονη αισθητική λειτουργία των παραδοσιακών λαϊκών κοσμημάτων είναι μια από τις σπουδαίες προϋποθέσεις για τις εξαιρετικά υψηλές επιτεύξεις στην καλλιτεχνική διαμόρφωση των περισσότερων αργυροχοϊκών έργων αυτής της περιόδου, που σήμερα τα δεχόμαστε σαν αισθητικές αξίες με αμετάβλητη σημασία.

Τα παραδοσιακά λαϊκά κοσμήματα μπορούμε να χωρίσουμε σε δύο βασικές κατηγορίες: κοσμήματα για στολισμα του κεφαλιού και κοσμήματα για το σώμα. Στην πρώτη κατηγορία ανήκουν προπαντός τα σκουλαρίκια, διαδήματα, μετωπιαία στολίδια και οι φουρκέτες, που στόλιζαν τα μαλλιά ή προσκολλούσαν τη μαντίλα.

Τα σκουλαρίκια, περασμένα στα δύο αυτιά, τα φορούσαν συνήθως οι γυναίκες. Μια ποικιλομορφία από τα σκουλαρίκια ήταν τα στολίδια, πιο μεγάλα από τα σκουλαρίκια, που φορούσαν κρεμασμένα στη μαντίλα ή σε ειδική ταινία από ύφασμα ή ήταν πλεγμένα στα μαλλιά πάνω από τα αυτιά. Ήταν διαδεδομένα σ' όλους τους σλαβικούς λαούς. Τα φορούσαν από ένα ή από δύο, μα καμιά φορά έφταναν ως δέκα.

Ο πιο απλός τύπος σκουλαρίκια και στολίδια πάνω από τα αυτιά είναι οι κρόκοι από λεπτό σύρμα χωρίς διακόσμηση. Καμιά φορά η μια άκρη του κρίκου λυγίζει προς τα έξω στο σχήμα του λατινικού γράμματος S, γι' αυτό είναι γνωστά στη γραμματεία σαν «εσοειδή σκουλαρίκια». Αυτά τα σκουλαρίκια είναι χαρακτηριστικό γνώρισμα των σλαβικών φυλών από την εποχή της εκτόπισής τους. Ιδιαίτερα διαδιδόμενα ήταν ανάμεσα στους δυτικούς Σλάβους. Στη χώρα μας συναντιούνται πιο αραιά και αρκετά νωρίς βγαίνουν από χρήση. Μεγάλη διάδοση αποκτούν τα σκουλαρίκια με αρμαθιασμένη στο κάτω μέρος τους χάντρα που αποτελείται από δυο συγκολλημένα μεταξύ τους ημισφαίρια. Αυτή η χάντρα συχνό στολίζονται με σφυρηλατημένες βούιτσες με συγκόλλησης χαντακιών, με φιλιγκράν ή με δικτυωτό κόψιμο. Συναντιούνται και σκουλαρίκια με πάνω από ένα χαντράκι, πιο συχνά με τρία χαντράκια, αλλά έχει σκουλαρίκιά αυτού του είδους με 5-6 και περισσότερες χάντρες. Άλλος τύπος σκουλαρίκια είναι τα αρμαθιασμένα στον κρίκο με διπλοκωνοειδή διακόσμηση, η οποία καμιά φορά κατασκευάζεται με φιλιγκράν ή σπείρωση. Έχει σκουλαρίκια με διπλοπυραμιδοειδή διακόσμηση, στα οποία συχνά στα τοιχώματα των πυραμίδων συγκολλούνταν επιπρόσθετα πυραμιδάκια από χάντρες. Μεγάλη διάδοση στη χώρα μας κατά το Μεσαίωνα είχαν τα σκουλαρίκια φτιαγμένα από δύο ημισφαιρικές

ροζέτες, φτιαγμένες από φιλιγκράν και στολισμένες με χάντρες. Συχνά φοριόνταν και τα σκουλαρίκια σε διακόσμηση σε σχήμα πρίσματος, που τα έκαναν από μικρά συγκολλημένα μεταξύ τους χαντράκια. Σε όλους τους σλαβικούς λαούς κατά το Μεσαίωνα διαδίδονταν τα λεγόμενα σταφυλοειδή σκουλαρίκια. Συναντιούνται σε πολλές παραλλαγές, από τα πιο απλά στα αρκετά περιπλεγμένα σχήματα. Στη χώρα μας απέκτησε διάδοση ο πιο απλός τύπος, που κατά την εποχή της Τουρκοκρατίας δεν συναντιέται πια.

Βαθμηδόν ακόμα από τα χρόνια του Πρώτου βουλγαρικού κράτους μαζί με τα συγκεκριμένως πιο απλά και πιο ελαφριά σκουλαρίκια αρχίζουν να εμφανίζονται και πιο βαριά και πλούσια στολισμένα σκουλαρίκια και στολίδια πάνω από τα αυτά. Στην αρχή τα φορούσαν οι πλούσιες Βουλγάρες, κυρίως οι αρχόντισσες, αλλά κατά την εποχή του Δεύτερου βουλγαρικού κράτους η χρήση τους γίνεται όλο και πιο συχνή. Κατά την Τουρκοκρατία φορούσαν προπαντός βαριά σκουλαρίκια και στολίδια πάνω στα αυτά. Τη μεγαλύτερη διάδοση έχουν φτάσει τότε τα λεγόμενα «αρπαλία» που σε πολλούς τόπους μας της χώρας μας φοριόνταν μέχρι την Απελευθέρωση. Είναι στρογγυλά, φτιαγμένα συνήθως με σφυρηλάτηση και στολισμένα με φιλιγκράν και χάντρες, πιο σπάνια χύνονταν. Γύρω από ένα στρογγυλό, πλούσια στολισμένο κέντρο συγκολλούνταν σωληνάκια, που τελείωναν με σπυράκια. Έχουν αναπτυχθεί από πιο παλιά μεσαιωνική μορφή, διατηρημένη στα σκουλαρίκια που βρέθηκαν στο Ντραγκίζεβο και χρονολογημένα με νομίσματα του 14. αιώνα. Σύμφωνα με κάποιους επιστήμονες τα σκουλαρίκια είναι τόσο χαρακτηριστικά για ορισμένες εθνογραφικά διαμορφωμένες περιοχές στη χώρα μας, που μαζί με την ενδυμασία μπορούν να χρησιμεύσουν σαν σίγουρο εθνογραφικό γνώρισμα για τη ζωή του πληθυσμού – π.χ. «τα σκουλαρίκια του Βίντιν τα αρπαλία», «τα τρία δαχτυλάκια» κ.α.

Τα σκουλαρίκια πιο συχνά αποτελούν σχεδόν κλειστούς κύκλους, χωρίς ή με αρμαθιασμένα ένα ως τρία σφαιρικά, ακέραια με σπυριά ή δικτυωτά χυμένα σωμάτια, χωρισμένα με δισκάκια με

λεία ή οδοντωτά σχεδιαγράμματα, χωρίς ή με προσκολλημένα αλυσιδάκια με κρεμαστάρια (σε σχήμα σαν «τα τρία δαχτυλάκια» - ελλειψοειδώς σφυρηλατημένα σωμάτια με διαφορετικό μέγεθος ή δικτυωτός χυτά σφαιρικά, ριπιδοειδώς συγκολλημένα στο ευκίνητα κολλημένο αγκίστρι για κρέμασμα στα αυτιά, συναντιούνται σε σχήμα διαφορετικών κατά το μέγεθος και είδος «αρπαλίας», με διαφορετικό αριθμό σφαιρικών ή ελλειψοειδών σωμάτων με κοντή λαβή, χυτών στην περιφέρεια του κυκλικού δίσκου στο κέντρο με μικρά ή πιο μεγάλα σπυριά, σκουλαρίκια με μεμονωμένα κρεμαστά λείος χυτά ή με σπειριά δικτυωτά σφαιράκια, διαφορετικά στο σχήμα κρεμαστά σκουλαρίκια με φιλιγκράν χωρίς ή με ροζέτες στη βάση του αγκιστρίου για κρέμασμα. Οι αργυροχόοι της Σόφια κατά το δεύτερο ήμισυ του 19 αιώνα και στις πρώτες δεκαετίες του 20 αιώνα άρχισαν μαζικά να φτιάχνουν σκουλαρίκια με συγκόλληση στο αγκίστρι για κρέμασμα παλιών ή νέων αργυρών, χρυσών νομισμάτων, αργυρών ή απλών νομισμάτων από τις εκδόσεις μετά την Απελευθέρωση, διάφορων στρογγυλών ελασμάτων και ευαγγελικές σκηνές. Η χρησιμοποίηση νομισμάτων στην κατασκευή των σκουλαρικών είναι ένα από τα γνωρίσματα για την παρακμή της τέχνης της επεξεργασίας του αργυρού και του χρυσού, αλλά παρόλα αυτά το αίσθημα του όμορφου και οι επιστρωμένες παραδόσεις έκαναν τους μαστόρηδες να προσθέτουν, έστω και λίγη, επιπρόσθετη διακόσμηση – συγκόλληση πυκνής ή με φιλιγκράν ροζέτας, μεμονωμένης ή σε ομάδα, στη βάση του αγκιστρίου για κρέμασμα. Τα σκουλαρίκια στολίζονταν με γεωμετρικές διακοσμήσεις, ευθεία και κυματοειδή γραμμή, σπειρί, τόξο, κύκλο με φυτικές διακοσμήσεις κ.α.

Οι κροταφικοί κρίκοι ήταν πλατιά διαδιδόμενοι και αποτελούσαν χαρακτηριστικό στολίδι της Σλάβας γυναίκας. Η προσκόλληση «των κροταφικών κρίκων» με κλωστές πλάγια στο πρόσωπο γύρω από τους κροτάφους πάνω σε υφάσματα (μαντίλα στο κεφάλι) είναι γνωστή και από τις ανασκαφές στα εδάφη μας. Πιο αργά «οι κροταφικοί κρίκοι» τροποποιήθηκαν από τους αργυροχόους απ από μεγάλο βαρύ κρίκο σε σχήμα πιο μικρών

ελασμάτων με πιο μακριά αλυσιδωτά κρεμαστάρια, που τα κρεμούν κοντά στα αυτιά, γνωστά στη Σόφια σαν στολιδιά πάνω στα αυτιά. Πολύ συχνά τα κοσμήματα πάνω στα αυτιά τα κρεμούσαν το ένα με το άλλο με μια ή μερικές αλυσιδίτσες, που περνούσαν κάτω από το πηγούνι. Κάτω τους κρέμονταν πολλά αργυρά λεπτά ελάσματα ή ψιλά νομίσματα. Ολόκληρό το κόσμημα λεγόταν «ποντμπραντικ» (κάτω από το σαγόνι).

Το στόλισμα του κεφαλιού στις γυναίκες με διάδημα ήταν παλιό σλαβικό έθιμο στη χώρα μας. Στις μεσαιωνικές κηδείες βρέθηκαν τέτοια διαδήματα, φτιαγμένα από μεταλλικά ελάσματα, συνδεμένα μεταξύ τους, ή στενές κορδέλες, υφαντές από χρυσόνημα ή μετάξι. Πάνω τους ήταν ραμμένα αργυρά ή χάλκινα ελάσματα.

Βελόνια, που χρησίμευαν για στόλισμα των γυναικείων μαλλιών ή για πρόσδεση της μαντήλας, που κατά τον πρώιμο Μεσαίωνα βρίσκονταν πιο σπάνια στη χώρα μας. Κατά την Τουρκοκρατία ποικίλλουν τη σχήμα και την τεχνολογία τους. Τα φορούσαν σχεδόν παντού στα μέρη μας, αλλά ενώ στη Βορειοδυτική Βουλγαρία (Μπελογκραντσίκ) μοιάζουν στο στόλισμα με τα σκουλαρίκια αρπαλία, στη Βίντιν είναι με φιλιγκράν, και τα φτιαγμένα στη Σόφια είναι προπαντός με μεγάλα μεγέθη – η μακριά και χοντρή σούβλα τελειώνει με ένα αυγοειδές, σφαιρικό ή μακρουλό οχτάεδρο, σκεπασμένο με πιο μεγάλα και μικρά σπειριά και λιθογραφίες σώμα, από τις γωνίες του οποίου καμιά φορά κατεβαίνουν κρεμασμένα σε κρίκους παλιά και ψιλά νομίσματα. Έφτιαχναν και βελόνια με πιο μικρές διαστάσεις για το σφαιρικό σώμα και τη σούβλα.

Οι «τρέπκοι» φοριόνταν πάνω στη μαντήλα στο μέτωπο και από πίσω στο σβέρκο. Αυτοί αποτελούσαν ένα βασικό στρογγυλό, πυκνό ή δικτυωτό έλασμα χυμένο από κατώτερο αργυρό ή από καλό αργυρό (σπάνια από άλλο υλικό) στολισμένο με γεωμετρικές και φυτικές διακοσμήσεις, με έγχρωμες πλαστές πέτρες από γυαλί, τοποθετημένες σε φωλιές συμμετρικά, σταυροειδώς και στο κέντρο. Οι διακοσμήσεις ήταν ανάγλυφα, δικτυωτά διαγεγραμμένες ή με συγκολλημένο στριμμένο αργυρό νήμα, που

έμοιαζε με φιλιγκράν. Συχνά συναντιέται γέμισμα των χώρων ανάμεσα στις διακοσμήσεις με ποικιλόχρωμο σμάλτο. Στο χείλος περιφερειακά συγκολλούνταν ακίνητα μικρούς κρίκους, από τα οποία κρέμονται δικτυωτά, ελλειψοειδή, σεληνοειδή, αστεροειδή, ομοιάζοντα με χρώμα τουλίπας, ορθογωνικά, εξαγωνικά, τριγωνικά, διακοσμημένες με τον ίδιο τρόπο χυτά ή χτυπημένα ελάσματα. Αυτό το κόσμημα στις ποικιλομορφίες του κατασκευαζόταν σ'όλα τα κέντρα.

Τα κρεμαστάρια κατά το σχήμα, κατασκευή και διακόσμηση ενθυμίζουν τελείως τους «τρέπκοι» και μερικά από τα συστατικά τους στοιχεία. Σ' αυτά πρόσθεταν ελάσματα σε σχήμα καβαλάρη με άλογο. Ήταν τρίγωνα, με ελαφριά τραχειά επιφάνεια, διακοσμημένη με εσωτερικό άκρο στη μέση, με ανάγλυφα ζωγραφισμένο σταυρό με διάφορα κρεμαστάρια: από συγχωνευμένες στρογγυλές ροζέτες με το σχήμα του άνθους της τουλίπας, σε μορφή δικτυωτό στρογγυλό έλασμα με περιγραμμένο σταυρόπου οι άκρες του τελειώνουν με πενταγωνικό άστρο, από τα οποία κρέγονται μικρά ημισέληνοειδή ελάσματα ή σε σχήμα δικτιωτή σφαιρούλα με κρεμασμένα αλυσιδάκια με προσκολλημένα τραπεζοειδή σφυρηλατημένα ελάσματα. Τα κρεμαστάρια χύνονταν από κατώτερο αργυρό ή από ορειχάλκινο μείγμα. Τα επίραπταν πάνω στα νυφιάτικα σκουφάκια χωρίς σχισμή με ουρά από πίσω και πάνω από τα επιστήθια, και εκτός από διακοσμητικό σκοπό, μερικά από αυτά (ο καβαλάρης πάνω στο άλλογο, το δικτιωτό στρογγυλό έλασμα με σταυρό και η σφαιρούλα με κρεμασμένα αλυσιδάκια) έπαιζαν το ρόλο φυλαχτού, που προστατεύουν από «κακά μάτια – μάτιασμα», από αρρωστήματα.

Στα κοσμήματα για στόλισμα του σώματος ανήκουν τα περιδέραια, τα δαχτυλίδια, τα βραχιόλια και τα μεταλλικά στολίδια της ζώνης.

Κατά την εποχή του πρώτου και του δεύτερου βουλγαρικού κράτους πιο συχνά φορούσαν **γιορντάνια (περιδέραια)** από υάλινες χάντρες ή κρεμασμένες σε αλυσιδίτσα, ή σε απλή κλωστή σταυρουδάκια και άλλα κρεματάρια, που χρησίμευαν συνήθως για

φυλαχτά. Η διαδεχτή από την αρχαιότητα τóρκβα – μεταλλικό τσέρκι για το λαιμό, - που φορούσαν κυρίως οι άντρες και κάποια διάκριση, φαίνεται ότι το φορούσε κατά το Μεσαίωνα στη Βουλγαγία η άρχουσα τάξη. Ο Ιωάν Έξαρχ στο Εξαήμερον αναφέρει, ότι ο Συμεών και οι άρχοντες του είχαν χρυσά «περιδέραια» δηλαδή τóρκβοι. Μεταλλικά περιδέραια από την εποχή του Πρωτου και του Δεύτερου βουλγαρικού κράτους δεν σώθηκαν.

Για το στόλισμα του λαιμού και του στήθους η γυναίκα της Σόφια φορούσε διάφορα στολίδια χυτά ή σφυρηλατημένα από συμπαγή ελάσματα, δικτυωτά ή φιλιγκράν, από κατώτερο αργυρό ή αγενή μείγματα - ορείχαλκφ, μπρούντζο, χωρίς ή με επιχρύσωμα, σπάνια από χρυσό, από σεντέφι, ζωικά οστά και κέρατα, περιδέραια σταυρούς, μενταγιόν, καρφίτσες κ.α. Σχεδόν όλες οι γυναίκες και προπαντός οι κοπέλες και οι νύφες από αγορασμένα ή κληρονομημένα από το γένος νομίσματα έκαναν ιδιόχειρα κοσμήματα για το κεφάλι, το λαιμό, τα στήθια και τη μέση, αφού τα επέραπταν πάνω σε ψεύτικα μαλλιά, φτιαγμένα από ζωικές τρίχες ή από μαλλί ή πάνω σε βαμβακερές κορδέλες, πάνινα κομμάτια ή αποκόμματα από μάλλινα ασπρόρουχα. Στην περιγραφή των κοσμημάτων των γυναικών από την περιοχή της Σόφια ο Κωνσταντίν Ίρετσεκ υπογραμμίζει ιδιαίτερα ακόμα στα πρώτα χρόνια μετά την Απελευθέρωση η χρήση των νομισμάτων στα κοσμήματα. Στα τέλη του 19. και στις αρχές του 20 αιώνα τα χρυσά νομίσματα άρχισαν να μετατοπίζουν τα ιδιόχειρα φτιαγμένα κοσμήματα από παλιά αργυρά νομίσματα, και οι πιο ευκατάστατοι φορούσαν μεμονωμένα νομίσματα ή αρμαθιές, που ονόμαζαν «πεντάρες». Για το σκοπό αυτό χρησιμοποιούσαν τουρκικά φλουριά, αυστριακές μίντσες, φλορίνια, χρυσά ελάσματα με στρογγυλό ή ελειψοειδές σχήμα με λεία ή οδοντωτά γωνιώματα και με απεικονίσματα ευαγγελικών σκηνών πάνω τους.

Το βασικό μέρος του μεταλλικού γιορντάνι ήταν πλατύ, πλεγμένη πυκνά από αργυρό σύρμα ταινία με αρμαθιασμένα σ' αυτή σφοντυλάκια, διακοσμημένα με σμάλτο και έγχρωμες πέτρες, τοποθετημένες σε ειδικές φωλιές. Κρεμασμένες με κρίκους

κοκκιώδεις ροζέτες, στυλιζαρισμένες τουλίπες και πολυακτινωτά αστέρια σχημάτιζαν τα κρεμαστάρια. Φορούσαν και μεγάλα μεταλλικά γιορντάνια από αργυρό με επιχρύσωμα. Αποτελούνταν από μια βασική ταινία με από διαδοχικά συνενωμένα ορθογώνια, χυτά, χαραγμένα με ροζέτες και με μικρούς κόκκους ελάσματα, και αυτά που καταλαμβάνουν το κεντρικό μέρος, είναι με συναρμολογημένες έγχρωμες πέτρες. Με μικρούς κρίκους στο κάτω μέρος των ελασμάτων είναι κρεμασμένα συμμετρικά σε μερικές σειρές ένα με το άλλο κρεμαστάρια με διαφορετικά σχήματα, πηχτά ή δικτυωτά: πολύφυλλη ροζέτα, στρογγυλή ροζέτα με σταυρό, φυλλοειδή, με στυλιζαρισμένο άνθος τουλίπας, εξακτινωτά αστέρια, μερικά από τα οποία είναι στολισμένα με σμάλτο.

Ο σταυρός σαν κόσμημα μεταδίδεται με διάφορους τρόπου με σφυρηλάτηση από ευγενές μέταλλο, πιο συχνά αργυρό, με συμπαγή ή δικτυωτή χύση, με στέφανο ποτ συνδέει τις άκρες ή χωρίς σύνδεση, με ανάγλυφο απεικόνισμα των σταύρωσης, στολισμένος με γεωμετρικές και φυτικές διακοσμήσεις, χωρίς ή με κόκκους. Μερικοί από τους αργυρούς σταυρούς είναι πατωμένα σαν σταυροειδές κουτάκι, σφυρηλατημένο από όλες τις πλευρές, σε άλλους έμβαζαν τη μια στην άλλη σταυροειδείς μορφές, που τις κούμπωναν στις άκρες της άνω και της κάτω πλευράς. Είναι τα λεγόμενα εγκόλπια.

Τα μενταγιόν τα έφτιαχναν από αργυρό στο σχήμα στρογγυλών, ελλειψοειδών, ρομβοειδών πυκνών ελασμάτων, πολύ συχνά με βιβλικές μορφές ή κατασκευασμένα με φιλιγκράν και στολισμένα με όλα τα είδη γεωμετρικών και φυτικών διακοσμήσεων και συμμετρικά τοποθετημένες φωλιές με έγχρωμες πέτρες, και μεταξύ τους πολύφυλλες ροζέτες με αργυρά μαργαριτάρια στη μέση, με κρεμαστάρια από λυγισμένα λεπτά σύρματα, με ή χωρίς στέμμα, από αργυρό με ή χωρίς επιχρύσωμα.

Οι καρφίτσες για πρόσδεση του ντεκολτέ του πουκάμισου ή της υιοθετημένου μετά την Απελευθέρωση φορέματος κατασκευάζονταν πολύ συχνά από αργυρό φιλιγκράν με διάφορο σχήμα και μέγεθος, με ποικιλόμορφους συνδυασμούς

φυλλοείδους ή εξαφυλλης ροζέτας, σταφυλιού σε αμπελόβεργα με αμπελόφυλλα, παντουφλίτσα κ.α., φτιαγμένα από αργυρό, καμιά φορά με επιχρύσωμα. Αυτό το είδος καρφίτσες τις αγόραζε πιο πολύ ο αστικός πληθυσμός της Σόφια. Οι γυναίκες από τα χωριά της Σόφια φορούσαν καρφίτσες, φτιαγμένες με συγκόλληση προπαντός αργυρών νομισμάτων από τις πρώτες χρηματικές εκδόσεις μετά την Απελευθέρωση, και για πρόσοψη χρησιμοποιούνται και οι δύο τους πλευρές.

Τα δαχτυλίδια τα φορούσαν και οι άντρες και οι γυναίκες. Τα πιο διαδιδωμένα ανάμεσα σε όπους τους Σλάβους κατά το πρώιμο Μεσαιώνα ήταν τα δαχτυλίδιατο πάνω μέρος των οποίων διευρυνόταν σε στρογγυλό, τετράγωνο ή πολύγωνο πλακάκι, στολισμένο με χάραξη φυτικής ή γεωμετρικής διακόσμησης και πιο σπάνια ανθρώπινες φιγούρες. Καμιά φορά πάνω στα πλακάκια χαραζόταν το όνομα ή μόνο το αρχικό γράμμα του ονόματος του ιδιοκτήτη του δαχτυλιδιού. Τέτοια δαχτυλίδια χρησίμευαν για σφραγίδες όπως τα αρχαία δαχτυλίδια με μονογράμματα. Μερικά ήταν πιο πηχτά. Από αυτά σιγά-σιγά διαμορφώνονταν τα λεγόμενα δαχτυλίδια «μπουρμαλία» ή καλαθάδες – σύμπηκτα δαχτυλίδια με κυλινδρικό πάνω μέρος, που χύνονταν από πέντα διαφορετικά κομμάτια. Έχουν αποκτήσει μεγάλη διαδίδωση κατά την εποχή της Τουρκοκρατίας. Τα δαχτυλίδια με πριγωνικά προεξέχον πάνω μέρος χρησίμευαν στο τόξευμα. Πολύ διαδιδωμένα ήταν και τα δαχτυλίδια με διακόσμηση από πολύτιμες και ημιπολύτιμες πέτρες ή από κομματάκια έγχρωμου γυαλίου. Συναντιούνται και δαχτυλίδια με πλούσια διακόσμηση από φιλιγκράν και χρησιμοποίηση κόκκων, που φορούσαν οι πιο πλούσιοι πολίτες, που μιμούνταν το άρχον στρ'ωμα. Κατά όλο το Μεσαιώνα διατηρείται η ποικιλλομορφία των σχημάτων των δαχτυλιδιών – απλού κρίκου με ή χωρίς διεύρυνση στη μέση με διαφορετική διακόσμηση, με φωλιά για πέτρα, συνύθως ημιπολύτιμη με μονταρισμένη γκέμα, μικρά χρυσά νομίσματα ή με χαραγμένα μονογράμματα, που έφερναν ολόκληρο το όνομα του ιδιοκτήτη ή τα αρχικά γράμματά του, με επιπρόσθετες πολύφυλλες ροζέτες, συμμετρικά τακτοποιημένες πάνω στην όψη. Ιδιαίτερα πολυ

φτιάχνονταν και φοριούνταν στη Σόφια και στην περιοχή της τα λεγόμενα «πολύκλωνα» δαχτυλίδια – πιο σπάνια με φτερωτά πλακάκια και πολύ συχνά με χοντρό κυλινδρικό κουτί, πατωμένο από τις δύο πλευρές και συγχολημένο με τον κρίκο. Από πάνω και πλάγια στολίζονταν με γεωμετρικές διακοσμήσεις, καμιά φορά και με έγχρωμο σμάλτο. Στη κόγχη έβαζαν μικρή μπίλια, που κατα την κίνηση του χεριού κουδουνίζει. Αυτά τα δαχτυλίδια τα χάριζαν στον αρραβώνα και στο γάμο. Τα έλεγαν «ανταλακτικά». Συνήθως τα δαχτυλίδια σφυρηλατούνταν και διακοσμούνταν με φυτικές, γεωμετρικές και σωικές διακοσμήσεις, ή κατα τη σφυρηλάτηση ή με το χέρι. Χρησιμοποιούνταν πολύ συχνά ανεπαρκής αργυρός, αργυρός χωρίς επιχρύσωμα, σπανιότερα ορειχάλκινο μείγμα ή χρυσό.

Τα βραχιόλια ήταν προπαντός γυναικεία κοσμήματα. Κατά την εποχή του φεοδαρχισμού στη χώρα μας φορούσαν τρεις τύπους βραχιόλια. Ο πρώτος τύπος κατασκευαζόταν από λεπτό αργυρό ή χάλκινο έλασμα, με ανοιχτές, συνήθως διευρυνόμενες άκρες. Καμιά φορά οι άκρες μαζεύονταν ή αποτελείωναν με κρικάκια από το ίδιο το έλασμα, με τη βοήθεια των οποίων το βραχιόλι έκλεινε. Αυτός ο τύπος βραχιόλια στολίζονταν με χάραξη γεωμετρικών ή σπανιότερα φυτικών διακοσμήσεων. Τα φορούσαν όλοι οι σλαβικοί λαοί το Μεσαιώνα. Ο δεύτερος τύπος βραχιόλια ήταν πιο στερεά. Τα έφτιαχναν από τετράπλευρο, ημιστρογγυλό σύρμα. Πολύ συχνά σφυρηλατούνταν από αργυρό μείγμα. Οι άκρες τους είναι ανοιχτές και στρογγυλεμένες. Διακοσμούνταν με χάραξη και με βαθούλωση τριγωνικών και στρογγυλών τρυπιτσών στο μέταλλο. Μια ποικιλλομορφία αυτού του τύπου είναι τα βραχιόλια, που μιμούνται φιδήσια κεφάλια. Τα πηχτά βραχιόλια και ιδιαίτερα αυτά που μιμούνται φιδήσια κεφάλια διαδίδονταν ακόμα στην αρχαιότητα. Είχαν μαγική και προφυλακτική σημασία. Οι Θράκες όπως και πολλοί άλλοι αρχαίοι λαοί, λάτρευαν το φίδι σαν ιερό ζώο. Ο τρίτος τύπος βραχιόλια φτιάχνονταν από σριμμένα και πλεγμένα σύρματα. Τα βραχιόλια από τετραπλάσια στριμμένο σύρμα, που καταλήγουν σε διακριτικά διαδίδονταν σε όλους τους σλαβικούς λαούς. Πάρα πολύ φοριούνταν τα βραχιόλια

από πλεκτό επταπλάσια σύρμα, πάνω από τις άκρες των οποίων σφυρηλατούνταν λεπτά τριγωνικά ελάσματα, στολισμένα με κόκκους. Καμιά φορά το μεσαίο μέρος στα βραχιόλια σφυρηλατούνταν έτσι ώστε μόνο μιμούνταν στριφτά και πλεγμένα σύρματα. Απο τα πλεκτά βραχιόλια προέρχονται τα πηχτά χυτά βραχιόλια, που απέκτησαν μεγ'αλη διαδίδωση κατά την Τουρκοκρατία. Το μεσαίο μέρος τους συνήθως μιμείται τυλιγμένα σύρματα, και πιο σπάνια διακοσμούνταν με φυτικές διακοσμήσεις, γεμισμένες με σμάλτο. Οι άκρες τους στολίζονται με χοντρές χάντρες, και στο μέρος που συνενώνονται με το μεσαίο μέρος βρίσκεται ένα ημισφαίριο. Στη Σόφια διαδίδονταν τα πλατιά φαρδύα βραχιόλια, που αποτελούνται από δύο ημιστρόγγυλα, αγκιστροειδώς συνδεμένα πιο στενά ή πιο φαρδιά μισά, εξογκομένα στη μέση και στολισμένα με γεωμετρικές και φυτικές διακοσμήσεις. Οι αργυροχόοι χρησιμοποιούνταν τον αργυρό, το χρυσό με επίχρυση, καθώς και αγενή μείγματα. Οι αργυροχόοι της Σόφια έφτιαχναν κα αργυρά βραχιόλια απο φιλιγκράν σε ποικιλόμορφα σχήματα σε χωριστά γαντζωμένα σπονδυλάκια, με ή χωρίς κρεμαστάρια, καμιά φορά επιχρυσωμένα, με γεωμετρικές ή φυτικές διακοσμήσεις, με σφυρηλατωμένα στρογγυλά ρομβοειδή ελάσματα και αργυρά μαργαριτάρια επιβλημένα το ένα πάνω στο άλλο διαφορετικά ως προς το μέγεθος κατασκευασμένα με φιλιγκράν ελάσματα, όλα ενωμένα σ'ένα σύνολο. Στις δεκαετίες μετά την Απελευθέρωση οι αργυροχοοί της Σόφια εχυναν για μαζική χρήση πιο απαλά πλατιά σφονδυλάκια απο επαργυρωμένο ή επιχρυσωμένο ορειχάλκινο μείγμα, γαντζωμένα με γεωμετρικές και φυτικές διακοσμήσεις ή απέσυραν αργυρό σύρμα με διαφορετικό πάχος, το οποίο έστριφαν, διάπλεκαν ή τα κάνανε μεγάλους κρίκους με διάφορες τομές.

Οι αργυρές σφυρήλατες ζώνες, καθώς και οι αργυρές διακοσμήσεις των δερμάτινων ζωνών φοριούνταν πολύ στη χώρα μας το Μεσαιώνα. Εκτός από τις ζώνες, που ήταν φτιαγμένες εξ ολοκλήρου από μεταλλικά (πολύ συχνά αργυρά) ελάσματα, είχε τρία είδη μεταλλικές διακοσμήσεις-ελάσματα για ζώνες, που έραβαν πάνω στο λουρί της ζώνης, άκρες που κρέμονταν κάνω

από τη ζώνη, και κουμποτήρια εγκράφες. Τα μεταλλικά άκρα κατά την πρώιμη φεουδαρχική εποχή τα φορούσαν οι άντρες και είχαν πλατιά διάδοση όσο στο Βυζάντιο τόσο και ανάμεσα στους λεγόμενους βαρβαρικούς λαούς. Άκρα από ζώνες βρέθηκαν στην Πλίσκα, Πρεσλάβ και άλλες πόλεις τού πρώιμου Μεσαίωνα. Μεταλλικές αργυρές εγκράφες φορούσαν και οι άντρες και οι γυναίκες. Εκτός από τις εγκράφες χρησιμοποιούνταν για κούμπωμα της ζώνης μικρά πηχτά ελάσματα, συνήθως σφυρηλατημένα από αργυρό μείγμα ή από ορείχαλκο. Τα φορούσαν από δύο μπροστά στη ζώνη, και το ένα τελείωνε με κουμποτήρι, το άλλο με κρίκο, στο οποίο έμπαινε το κουμπωτήρι. Παρόμοια κουμπωτήρια βρέθηκαν στη νεκρόπολη της Νόβι Παζάρ, σε μεσαιωνική κηδεία στη Βράτσα κ.α. Εκτός από αυτά σαν τυχαία ευρήματα φυλάγονται σε πολλά μουσεία στη χώρα. Από αυτά αναπτύχθηκαν αργότερα τα αποκτούντα μεγάλη διάδοση κατά την Τουρκοκρατία τσαπράζια, που τα φορούσα στη χώρα μας και μετά την Απελευθέρωση. Είναι σημαντικά πιο μεγάλα και πιο ποικιλόμορφα στο σχήμα από τα μεσαιωνικά κουμπωτήρια. Μερικά κράτησαν το παλιό στρογγυλό σχήμα με τριγωνική προεξοχή από την εξωτερική πλευρά, άλλα είναι ορθογωνικά και με αυτό ενθυμίζουν τα άκρα στις ζώνες, τρίτα έχουν το σχήμα ινδικής φοινικιάς με τσιγκελωτά απάνω άκρα. Τις αργυρές σφυρηλατημένες ζώνες από τη Σόφια τις φορούσε προπαντός ο πιο ευκατάστατος πληθυσμός. Αποτελούνται από χυτή πηχτή εγκράφα, σφυρηλατημένη με τον πρώτο φαρδύ αριστερό σπόνδυλο, που καταλήγει με μακρυσμένη στρογγυλή στην άκρη πλευρά με σφυρηλατημένο κρίκο για κρέμασμα του γάντζου σφυρηλατημένου στον πρώτο αριστερό φαρδύ σπόνδυλο με μακρυσμένη πλευρά. Καμιά φορά πάνω στο στρογγυλό άκρο του αριστερού σπόνδυλου έχει κρίκο με κοντή αλυσιδίτσα με κρεμασμένα ψιλά τουρκικά νομίσματα, και καταλήγει με αγκλαθι; Που μπαίνει στο άνοιγμα του αριστερού σπόνδυλου με το γάντζο για «κλείδωμα» του κρίκου. Μετά τους αραδιάζονται με το ίδιο ύψος μακρουλοί αναλλασσόμενοι στενοί και φαρδιοί σπόνδυλοι, δυνατά προεξέχοντες σχεδόν σ' όλο το ύψος. Πίσω από κάθε

σπόνδυλο ανάλογα με το φάρδος του είναι σφυρηλατημένο χάλκινο, πιο στενό ή πιο φαρδύ έλασμα, από το οποίο αρμαθιάζονται σε δερμάτινη ζώνη τα χωριστά συστατικά. Όλοι οι σπόνδυλοι στολίζονται όμοια με γεωμετρικές και φυτικές διακοσμήσεις, και στην εγκράφα προσθέτεται και ζωική διακόσμηση – πάντοτε δύο στυλιζαρισμένα πουλιά με ή χωρίς σκούφα στο κεφάλι, με κυρτό πίσω λαιμό και κεφάλι, σε κατοπτρική μορφή το ένα έναντι του άλλου. Οι τυπικές για την αργυροχοΐα της Σόφια «σφυρηλατημένες ζώνες» φτιάχνονταν από ίδια σε σχημα, μέγεθος και διακόσμηση τσαπράζια και σπόνδυλοι. Καμιά φορά οι αργυροχόοι άλλαζαν το σχήμα, το μέγεθος και τη διακόσμηση των σπονδύλων, αλλά η προτίμηση του παραδοσιακού τρόπου εμπόδισε τη μαζική παραγωγή τους. Για τις ζώνες χρησιμοποιούνταν αργυρός και αργυρό μείγμα. Αυτές δεν επιχρυσώνονταν. Οι γυναίκες στη Σόφια και στα περίχωρα φορούσαν «σφυρηλατημένη Ζώνη» μέχρι τον Πρώτο παγκόσμιο πόλεμο.

Τα αργυρά σφυρηλατημένα τσαπράζια (πόρπες). αποτελούνται από δύο μισά, που κουμπώνονται το ένα με το άλλο με γάντζο και «κλειδώνονται» με μακρουλό κουμπωτήρι, κρεμασμένο σε αλυσιδίτσα, με ή χωρίς αρμαθιασμένα σ' αυτό ψιλά τούρκικα «παραδάκια». Πάνω στο ένα μισό – το αριστερό – είναι σφυρηλατημένο ακίνητο ελαιοειδές χυτό τσαπράζι, που εκτός σαν επιπρόσθετη διακόσμηση προορίζεται να σκεπάζει τη βελόνα και το χαλκό κατά το κούμπωμα. Τα δύο μισά κατασκευάζονται από πηχτά αργυρά ελάσματα με σφυρηλάτηση και το εσωτερικό μέρος τους είναι διευρυμένο, στρογγυλό ή μυτερό, και το εξωτερικό είναι στενεμένο στο σχήμα μακρυσμένου τραπεζιού. Στολίζονται εξ ολοκλήρου με ανάγλυφες γεωμετρικές, φυτικές και ζωικές διακοσμήσεις. Από το εσωτερικό μέρος κάθε μισού είναι σφυρηλατημένα από δύο στενά ελάσματα από «κατώτερο αργυρό» ή χαλκό για πέραςμα της ζώνης. Οι αργυροχόοι της Σόφια προσπαθούσαν να ποικίλλουν το παραδοσιακό σχήμα στα τυπικά για τη Σόφια και τα περίχωρά της μακρουλά σφυρηλατημένα αργυρά τσαπράζια. Συναντιούνται και

πιο στρογγυλωμένα τσαπράζια, ελλειψοειδή, στρογγυλά με πιο πολύ ή πιο λίγο στριμμένα προς τα πάνω άκρα σε σχήμα ινδικής φοινικιάς, χωρίς ή με επιπρόσθετα σφυρηλατημένο μπροστά τσαπράζι, χωρίς ή με κρεμασμένες κάτω του αλυσιδίτσες, χωρίς ή με μία ή περισσότερες έγχρωμες πέτρες, με ή χωρίς χαραγμένα σεντεφένια ελάσματα, που παίρνουν σχεδόν από το μπροστινό μέρος κτλ. Τα τσαπράζια τα έφτιαχναν με φιλιγκράν, με σφυρηλάτηση, με χτύπημα, με χύση, από αργυρό χωρίς ή με επιχρύσωμα, από κατώτερο αργυρό, καθώς και από αγενή μείγματα.

Τα εκκλησιαστικά σκεύη. Πολύ μεγάλο μέρος της παραγωγής της βουλγαρικής αργυροχοϊκής τέχνης ήταν προορισμένο για ικανοποίηση των αναγκών από αργυρά (σπάνια χρυσά ή από αγενή μέταλλα) εκκλησιαστικά σκεύη: σταυρούς, ποτήρια, δωρίθηκες, λειψανοθήκες, κιβώτια, θυμιατήρια, απλά κανδήλια με κομμένο κωνοειδές σχήμα, κανδήλια με κωνοειδές μονοσφαιροειδές σχήμα, κανδήλια με κωνοειδές διπλοσφαιροειδές σχήμα, δίσκους, πιάτα, κηροπήγια, ήλιους, περιβλήματα, μερικά επιβλήματα εικόνων - φωτεστέφανους γύρω από το κεφάλι του αγίου, περίβλημα στα χέρια, περίβλημα στα πόδια, ανάγλυφα αγίων πάνω σε αργυρές ή ορειχάλκινες πλάκες κ.α. Αυτά τα έργα χύνονταν από κατώτερο αργυρό ή άλλα αγενή μείγματα (μπρούντζο, πάφιλα), σφυρηλατούνταν από αργυρό πιο λεπτά ή πιο χοντρά ελάσματα ή κατασκευάζονταν με φιλιγκράν.

Τα εκκλησιαστικά σκεύη στολιζόταν πλούσια ή μερικά, ανάλογα με τον προορισμό τους, με γεωμετρικές, φυτικές, ζωικές διακοσμήσεις, με βιβλικά πρόσωπα και ευαγγελικές σκηνές. Συνήθως στην όψη των περιβλημάτων των ευαγγελίων είναι η Σταύρωση, και στο πίσω μέρος - η Ανάσταση. Οι σκηνές είναι περίπλοκες ή πιο απλές, περιλαμβάνουν τα εξώφυλλα εξ ολοκλήρου ή εν μέρει, με πιο αφελή ή πιο ρεαλιστική ανάλυση των απεικονισμάτων. Χαρακτηριστικό για τη διακόσμηση είναι, ότι το διακοσμητικό στοιχείο βαθμηδόν περιπλέκεται και πλουταίνει στη σύνθεση. Στα χυτά ή τα σφυρηλατημένα σκεύη (ποτήρια, κανδήλια, δίσκους κ. α.) η διακοσμητική εντύπωση με

γραφική παράσταση των διακοσμήσεων ή με μερικό ή συνολικό ανάγλυφο απεικόνισμα. Τα πιο παλιά πρότυπα είναι πιο πηχτά, ενώ τα πιο νέα διακρίνονται με καλλιτεχνία της εκτέλεσης.

Τα αργυρά, καμιά φορά και επιχρυσωμένα περιβλήματα ευαγγελίων, προσκολλημένα εν μέρει ή εξ ολοκλήρου πάνω στην έγχρωμη μεταξωτή, βελουδένια ή δερμάτινη βιβλιοδεσία, τονίζουν την εξαιρετική δεξιοτεχνία των μαστόρηδων-αργυροχόων. Τα περιβλήματα στολίζονταν συνήθως με τα σύμβολα των τεσσάρων ευαγγελιστών ή μόνο με τις μορφές των ευαγγελιστών. Σε ορισμένα μέρη συχνά χαράζονται ευαγγελικά κείμενα ή εξηγητικές επιγραφές, στις οποίες η μαστόρηδες σημείωναν το όνομά τους και μερικές άλλες πληροφορίες. Οι αργυροχόοι στη Σόφια έφτιαχναν σκεύη και για τους ναούς των καθολικών του Ντουμπρόβνικ και για άλλες εθνικές ομάδες του πληθυσμού της Σόφια. Η συναγωγή στην συλλογή του μουσείου της και σήμερα σώζει τα υπέροχα πρότυπα αργυροχοϊκών προϊόντων, έργα των αργυροχόων της Σόφια. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον αποτελούν: το αργυρό περίβλημα την αγία γραφή με τα δέκα εντολές του Θεού, το αργυρό στέμμα με αρμαθιασμένες πάνω στα ξύλινα αγκάθια μακρουλές αργυρές διακοσμήσεις, που θυμίζουν αναποδογυρισμένα ίδια μονοσφαιροειδή ή διπλοσφαιροειδή καντήλια, ορειχάλκινα γ αργυρά κηροπήγια, τελετουργικά αργυρά ποτήρια χωρίς ή με επιχρύσωμα, χέρι (δείκτης) – μακρουλή πηχτή χαραγμένη αργυρή βελόνα, που χρησιμοποιείται στο διάβασμα των αγίων γραφών κ.α.

Οι αργυροχόοι είχαν τη δυνατότητα να δανείζουν στοιχεία όσο από την Ανατολή τόσο και από τη Δύση, αλλά τα αναδημιουργούν δημιουργικά με δικό τους τρόπο, για τον οποίο είναι χαρακτηριστικά τα στρογγυλά σχήματα και τα απαλά λυγίσματα. Στη διακόσμηση χρησιμοποιούσαν, όπως παντού στη Βουλγαρία, ποικιλόμορφες ροζέτες, διάφορες διακοσμήσεις και ζωικά απεικονίσματα. Πολύ συχνά χρησιμοποιούνται γεωμετρικές διακοσμήσεις – η ευθεία, η τεθλασμένη η ελκώδης γραμμή, ο κύκλος, το τρίγωνο, ο ρόμβος, το ρομβοειδές, το τραπέζιο, ο κώνος, που μεταδίδονται γραφικά με χάραξη, με σημειοειδη

ανάγλυφη σφυρηλάτηση ή χύση. Ιδιαίτερα προτιμητέες ήταν οι φυτικές διακοσμήσεις σαν το ακανθόφυλλο, τη φοινικιά, το τριφύλλι, το κρίνο, το κυπαρίσσι, την κληματαριά (με ή χωρίς σταφύλια), τη τουλίπα, το τριαντάφυλλο. Η φυτική διακόσμηση πλουταίνει από τους αργυροχόους της Σόφια με την παρεμβολή της φράουλας, των φύλλων και των στελεχών, με ένα ή πολλά άνθη, ροζέτες, κλαδάκια με φύλλα ή με άνθη. Εφαρμόζονταν επίσης και τα απεικονίσματα ζώων (το περιστέρι με διαφορετική θέση του κεφαλιού και των φτερών, ο μονοκέφαλος ή ο δικέφαλος αετός με απλωμένα φτερά, ο δράκος, το άλογο) και το ίδιο απεικονίσματα των ευαγγελιστών με ή χωρίς τα σύμβολά τους, ευαγγελικών σκηνών – Σταύρωσης, Ανάστασης, Βάπτισης, του Αγίου Γεωργίου που σκοτώνει τον δράκο κ.α., πιο αφελώς και πιο ρεαλιστικώς μεταδιδόμενα.

Η Σόφια ήταν ένα από τα πιο αναπτυγμένα αργυροχοϊκά κέντρα με πολλές εκκλησίες και μοναστήρια στα περίχωρά της, που ονομάζονταν «Το μικρό Άγιο Όρος». Δεν υπάρχει άλλο αργυροχοϊκό κέντρο, από το οποίο να έχουν σωθεί τόσο πολλά περιβλήματα του 15-19 αιώνα με επιγραφές στα βουλγαρικά ή στην εκκλησιοσλαβική γλώσσα. Τα προϊόντα των μαστόρηδων της Σόφια έχουν τονισμένη ποικιλομορφία των σχημάτων και της διακόσμησης και είναι εξαιρετικά πολύτιμα από καλλιτεχνική άποψη. Σαν αποτέλεσμα της μελέτης κωδίκων, τεφτεριών, αρχέτυπων βιβλίων και της παρακολούθησης πολλών δημοσιευμάτων από το παρελθόν γίνονται γνωστά τα ονόματα γνωστών αργυροχόων, καθώς και ολόκληρων αργυροχοϊκών οικογενειών. Τα αργυρά, χρυσά και άλλα κοσμήματα και αργυροχοϊκά προϊόντα υπογραμμίζουν τη μαζικότητα της παραγωγής και την πλατιά διάδοσή τους ανάμεσα στον πληθυσμό, καθορίζουν τον χαρακτήρα της αργυροχοϊκής παραγωγής στη Σόφια και στα περίχωρα της Σόφια. Τα πιο τυπικά δείγματα είναι τα πηχτά χυτά βραχιόλια, τα πολύκλωνα δαχτυλίδια-ανταλλακτικά, τα μακρουλά σφυρηλατημένα αργυρά τσαπράζια, «οι σφυρηλατημένες αργυρές ζώνες, τα αργυρά περιβλήματα ευαγγελίων και εικόνων. Οι αργυροχόοι της Σόφια αποδείχνουν

στα έργα τους άριστη κατοχή των αργυροχοϊκών τεχνολογιών και της δεξιότητάς τους στην κατασκευή των πραγμάτων. Με την βαθμιαία παρακμή της τέχνης κατά το δεύτερο ήμισυ του 19 αιώνα και την αρχή του 20 αιώνα η αργυροχοϊκή τέχνη στη Σόφια χάνει τη Σημασία της λόγω της εισχώρησης της δυτικής μόδας και των πιο φτηνών και πιο εντυπωσιακών κοσμημάτων; Που παραμερίζουν τα παλιά προϊόντα. Με την αίσθησή τους προς την ειδική και την καλλιτεχνική νόηση του Βουλγάρου, με τη ζηλότυπη παρακολούθηση των παραδοσιακών σχημάτων και διακόσμησης οι μαστόρηδες-αργυροχόοι έχουν συμβάλλει εξαιρετικά για την ανάπτυξη των λαϊκών καλλιτεχνικών επαγγελμάτων.

Ο αργυρός παίρνει σπουδαίο μέρος στη διακόσμηση και των διάφορων όπλων κατά το Μεσαίωνα, που μετατρέπει το όπλο σε αντικείμενο όχι μόνο με ωφελιμιστικό αλλά και με καλλιτεχνικό σκοπό. Χρησιμοποιείται ταυτόχρονα την ανατολική φυτική και γραμμική διακόσμηση με στοιχεία μπαρόκ, και μ' αυτόν τον τρόπο επιτυγχάνεται ένα νέο ύφος το 19 αι., που γίνεται γνωστό υπό την ονομασία «βαλκανικό μπαρόκ». Πολύ συχνά οι οπλοποιοί εργάζονται από κοινού με τους μαστόρηδες-αργυροχόους, που ασχολούνται με εγκόλληση επιγραφών πάνω στην κόψη με το μεταλλικό περίβλημα της λαβής και τη ψαλίδι και με τη διακόσμησή του. Χρησιμοποιούνται διάφορες τεχνολογίες – σφυρηλάτηση, χύση, εγκόλληση, επικόλληση, φιλιγκράν, μοντάρισμα ημιπολύτιμων λίθων, επαργύρωση, επιχρύσωση κ.α. Η διακόσμηση της κόψης παίρνει το κεντρικό μέρος και επιτυγχάνεται μόνο με σφυρηλάτηση με αργυρή, χρυσή ή ορειχάλκινη εγκόλληση. Σε γενικές γραμμές η διακοσμητική σύνθεση ακολουθεί την παράδοση της αραβικής τέχνης και έχει σκοπό να φανερώσει το σχήμα και τις κατασκευαστικές ιδιαιτερότητες αυτού του όπλου. Κατασκευάζονται δύο βασικού τύπου μαχαιροθηκές – με ολόκληρο μεταλλικό περίβλημα και με μερικό, που τίθεται συνήθως στα δύο άκρα τηρώντας τη βασική αρχή της ενιαίας διακοσμητικής διαμόρφωσης της λαβής και της μαχαιροθηκής. Το πυροβόλο όπλο – τουφέκια και περίστροφα –

ήταν επίσης αντικείμενο διακόσμησης με υψηλές καλλιτεχνικές αξίες. Συνήθως οι κάνες στολίζονταν επιπρόσθετα με χάραξη, αργυρή, χρυσή ή ορειχάλκινη εγκόλληση πάνω στο απάνω μέρος της πυριτοδόκη και το στόμιο με δυνατά στυλιζαρισμένες φυτικές πιο σπάνια γεωμετρικές διακοσμήσεις, που ακολουθούσαν την καλλιτεχνική παράδοση της Ανατολής. Διακόσμηση με σφυρηλάτηση, χάραξη ή δικτυωτή επιφερόταν και πάνω στα άλλα μεταλλικά κομμάτια – το μηχανισμό χτυπήματος, τα πίσω τμήματα, τους συνδετήρες κάτω από τη σκανδάλη και τα περιβλήματα που συνδέουν την κάνη με το βάθρο. Τις μεγαλύτερες δυνατότητες για διακόσμηση όμως παραχωρούσαν το κοντάκι και το βάθρο, που κατασκευάζονταν από ειδικευμένους μαστόρηδες-κοντακοποιούς. Τα κέντρα κατασκευής όπλων και διακόσμησης όπλων ήταν ιδιαίτερα οι Σλίβεν, Γκάμπροβο, Σόφια, Καζανλίκ, Νικόπολ, Βράτσα, Βίντιν, Παναγιούριστε και άλλες βουλγαρικές πόλεις.

Για τη σύγχρονη αργυροχοΐα στη Βουλγαρία ακόμα δεν υπάρχουν σχετικές μελέτες. Για τη συνέχιση των παλαιών παραδόσεων μπορούμε να κρίνουμε από ορισμένα κείμενα των σύγχρονων καλλιτεχνών σαν αυτά π. χ. πού προκάλεσε το πρόγραμμα Silverart με τα σεμινάρια, τις εκθέσεις και τις εκδόσεις που έκανε. Φαίνεται η μετατροπή της παράδοσης σε σύγχρονη τέχνη είναι αργή και πολύπλοκη διαδικασία η οποία χρειάζεται καιρό για παρατήρηση και επιστημονική εξήγηση. Εκτός άλλου η σύγχρονη βιομηχανία όλο και περισσότερο πνίγει τις δυνατότητες της χειροποίητης αργυροχοΐας να παλεύει για μία κανονική ύπαρξη. Μένει η ελπίδα να βρεθεί λύση η οποία να βοηθήσει να μην χαθεί αυτό το τεράστιο και πανπλούσιο θησαυρός πού μας έχει αφήσει το παρελθόν.

II. ТРАДИЦИОННА ОБРАБОТКА НА СРЕБРО.

СРЕБЪРНИ УКРАШЕНИЯ ЗА ДРЕХИ И ТЯЛО

(На нова страница следва илюстративният материал от диска **D NEW**.
След него - текстовете от **Dr new leg**)

СРЕБРОТО В ЦЪРКОВНАТА УТВАР

(На нова страница следва илюстративният материал от диска **E NEW**.
След него - текстовете от **Ek new leg.**)

СРЕБРОТО В ОРЪЖЕЙНАТА УКРАСА

(На нова страница следва илюстративният материал от диска **A NEW**.
След него - текстовете от **Ar new leg.**)

III. СЪВРЕМЕННА ОБРАБОТКА НА СРЕБРО.

Анжело Красини

(На същата страница следват файловете от папката **Ang Krasini** от диска, в реда, по който са там)

Петър Арбов

(На същата страница започват файловете от папката **PA red**, като в началото е снимката, а след нея - останалите)

.

Снежана Нейкова и Иван Георгиев

(На същата страница следват файловете от папката **Iv G red 1** от диска, в следния ред: **Iv G foto, Iv G CV** (тук да се сменят местата на българския и гръцкия текст, като българският се постави преди гръцкия!) и след тях останалите по реда, в който са.)

Даниела Андреевска

(На същата страница - папката **D An red**, в следния ред: **Dan Andr foto**, **Daniela Andreevska.doc**, **D An CV red**, след това - останалите по реда, в който са.)

Николай Сардамов

(На същата стр. - файловете от папката **N Sar red** от диска, в реда, по който са там.)

Димитър Делчев

(На същата страница - файловете от папката **N Sar red** от диска, в реда, по който са там.)

Цветелина Алексиева

(На същата стр. - файловете от папката **Zv A red** от диска, в реда, по който са там.)

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Атанасов, Г. Инсигниите на средновековните български владетели – корони, скиптри, сфери, оръжия, костюми, накити. “ЕА” – АД – Плевен, б. г.
2. Атанасов, Г. Традиционен български накит по повод колекцията на рафти в Силистренския музей, *ВЕ*, 4, 25-37.
3. Благоева, Сн. Български народни накити. С., **1977**.
4. Благоева, Сн. Към въпроса за развитието и разпространението на ажурната филигранна техника в златарските центрове у нас през Възраждането. (On the Qestion of the Development and Spread of

- Openwork Filigree Technology in Goldsmiths' Centres of the National Revival Period). First Congress of the Bulgarian Historical Society, **1972**, II, p. 281-286.
5. Бончев, Г. Старото златарство в България и Македония – *БАН*, XIX, клон природо-математически, **1920**, с. 15.
 6. България (Албум). С., **1999**, 236 с.
 7. Вакарелски, Хр. Българското народно изкуство (Bulgarian Folk Art). С., **1963**, p. 20.
 8. Велева, М., Евг. Лепавцова. V Български народни носии, Т. I, С., **1960**.
 9. Велева, М., Евг. Лепавцова. V Български народни носии, Т. II, С., **1974**.
 10. Велева, М., С. Данчева-Благоева. Български народни костюми и фолклорни бижута jewellery. С., **1983**, 173 с.
 11. Велков, И. Рударството във Витоша с оглед на златодобиването. – *Природа*, 4, **1955**, 3.
 12. Велков, И. Сребърен колан от с. Ловеч, Софийско. – *Проблеми на изкуството*, 4, 21-27.
 13. Венедиков, И. Съкровището от Летница. С., **1974**, 80 с.
 14. Венедиков, И. Тракийската колесница. С., **1960**, 251 с.
 15. Владимирев, В. Граждански ордени, медали и възпоменателни знаци (1880-1944). – *ИБМ*, Vol. I. **1969**.
 16. Ганева, Р. Знаците на българското традиционно облекло. С., **2003**.
 17. Георгиева, С. Българските средновековни накити. – *Археология*, 3, **1961**.
 18. Георгиева, С., Д. Бучински. Старото злато във Враца. **1959**.
 19. Герасимов, Т. Анонимни монети от сребро. – *ИАИ*, XXXI, **1969**.
 20. Герасимов, Т. Анонимни и сребълни в България. С., **1975**.
 21. Герасимов, Т. Колективни находки на монети през 1951, 1952, 1953 и 1954 година, Добърско (Разложко) – *ИАИ*, XX, **1955**.
 22. Герасимов, Т. Четири сребърни монети от Йоан V Палеолог с Йоан Кантакузин. – *ИАИ*, XXXIV, **1974**, 322-325.
 23. Г. Т. Д. Видинските златари. – *СпБИД*, огд. 7, кн. 10, **1903**, с. 681.
 24. Данчева, Сн. Български народни накити. (албум). С., **1977**.
 25. Данчева-Благоева, Сн. Приемственост на филигранната техника от 19 в. в Панагюрище (Continuity of the technique of filigree work in the 19th century in Panagyurishtë). – *ИЕИМ*, XIII, **1971**.
 26. Дерменджиев, Хр., Н. Даскалов. Метална пластика (ковано желязо, оръжие, калаени съдове). С., **1983**.

- 27.Дерменджиев, Хр. П. Старото златарство в смолянския край на Родопската област (The Old Goldsmiths' Work in the Part of the Rhodope Region). - *Изкуство* , **1975**, 7.
- 28.Дерменджиев, Хр., Художествени особености на оръжейното производство в България през Възраждането. – *Изкуство* 7, **1981**.
- 29.Друмев, Д. За някои златарски паметници от Чипровци. – *ИПИИ*, 5, **1962**, с. 73.
- 30.Друмев, Д. Златарско изкуство. С., **1976**.
- 31.Енциклопедия на изобразителните изкуства в България. Т. 1, С., **1980**, 528 с.
- 32.Иванова, М. Златарските произведения от 16-19 в. в музея на Бачкавския манастир (Works by Goldsmiths Made in the 16th-19th Century in the Muzeum of Bachkovo Monastery), С., БАН, **1967**.
- 33.Коев, Ив. Следи от бита и езика на прабългарите в нашата народна култура – Етногенезис и културно наследство на българския народ. С., **1971.**, с. 19.
- 34.Костов, Ст. Л. Парите като накит. – *ИНЕМ*, 3-4, **1923**, с. 140.
- 35.Костов, Ст. Л. Парите като накит. (Coins as Jewellery). – *ИНЕМ*, III, **1928**, с. 130-139.
- 36.Мавродинов, Н. Старобългарското изкуство (Old Bulgarian Art), С., **1959**.
- 37.Маразов, И. 24 тракийски съда (Албум). С., **1980**. (Поредица шедьоври от българските земи).
- 38.Маразов, И. Мит, ритуал, и изкуство у траките. С., **1992**, 493 с.
- 39.Маразов, И. Митология на златото. С., **1994**.
- 40.Маразов, И. Рогозенското съкровище. С., **1996**.
- 41.Марина, А. Г. Българската пафта – *Изкуство*, 1, **1968**.
- 42.Маслинков, Л. Старото златарство в София. С., **1987**, 149 с.
- 43.Нашева, В. Накитът в средновековния български костюм през 13-14 в (Jewellery in the Mediaeval Bulgarian Costume in the 13th-14th century), *Българска етнография*, **1997**, с. 111-124.
- 44.Николов, Д. Тракийски колесници край Стара Загора. – *Археология*, 3, **1961**, 8-17.
- 45.Николова, М. Народни носии от видински окръг. С., **1983**, 176 с.
- 46.Овчаров, Н. Десет перли от короната на България. С., **2004**, 62 с.
- 47.Пандурски, В. Паметници на изкуството в църковния историко-археологически музей – София. С., **1977**, 438 с.
- 48.Петева, Е. Българските народни накити. – *ИНЕМ*, I, 6, **1926**.
- 49.Петева, Е. Българските народни накити. – *ИНЕМ*, II, 7, **1928**.
- 50.Петров, Т. Ордени и медали в България. С., **1998**.

- 51.Пешева-Попова, Р. Старинни български наушници и обици. – *ИЕИМ*, V, **1962**.
- 52.Попов, Б. Сребърното съкровище от с. Букьовци. – *ГНМ*, 4, **1922-1925**.
- 53.Пунтев, П., М. Черкезова и др.Болгарское народное искусство. С., **1979**, 247 с.
- 54.Сефтерски, Р. Прабългарски черти в старите български накити и шевици. – *Музеи и паметници на културата*, **1981**, 4, с. 19-23.
- 55.Сотиров, И. Чипровска златарска школа. Средата на XVI – началото на XVIII в. С., **2001**.
- 56.Станчев, С. Стара традиция в един народен накит. - *Археология*, 4, **1962**, 2, 5-11.
- 57.Тачева, М. Археологически данни за дотиране на Рогозенското съкровище. – *Археология*, 4, **1962**, 1-11.
- 58.Тачева, М. Проблеми и становища по историческата интерпретация на Рогозенското съкровище. – *ИИПр*, 12, 15-30.
- 59.Фехер, Г. Принос към изучаването на златарството на Балканите от XVI-XVII в. – *ИАИ*, 48, **1970**.
- 60.Филипова, Цв. Находка от сребърни накити и монети от с. Пешаково, Видинско - *Музеи и паметници на културата*, **1966**, 3, с. 5-8.
- 61.Фол, А. Опит за локализация на селищата от Рогозенските надписи. – *Археология*, 3, 1-3.
- 62.Харитонов, Х. Среброто на Византия, **2003**, 238 с.
- 63.Христова, З. Проблеми на сребърното византийско монетосечене IV-IX век. – В: *Нумизматика (Сб.)*, ЦС на БНД, II, С., **1986**, 25-30.
- 64.Чернев, Ч. Изкуството на старите български златари. – *Изкуство*, **1963**, 4.
- 65.Чилев, П. Надписи по съдове, накити и пр. – *ИНЕМ*, 202, **1922**.
- 66.Шулекова, Ю. Златарството в Карловския край. – *Изкуство*, 1, **1973**.
- 67.Шулекова, Ю. Пафти от Габровския край, 4, 89-103, С.
- 68.Черван. Х. Изкуството на старите български златари (The Art of the Old Bulgarian Goldsmiths). – *Изкуство*, **1967**, 4.
- 69.Юркова, Й. Монети и печати от Пернишката крепост. - *Археология*, 4, **1962**, 4, 39-45.
- 70.Юркова, Й., В. Пенчев. Български средновековни печати и монети. С., 1990.

71. Bendal, S., P. Donald. The Silver Coinage of Michael VIII Palaelögos. *NC*, 4, **1982**, 121-123.
72. King, C. E. Roman Silver Coins , Carausius to Romulus Augustus, **1987**.
73. Metcalf, D. M. Silver and Tin in the Byzantine Trachy Coinages 1160-1260. – *RBN*, **1977**, CXXIII, 107-131.
74. Ovcharov, N. Ten pedrils from the crown of Bulgaria. *S.*, **2004**, 62 p.
75. Ovcharov, D. Fifteen treasures from bulgarian lands. *S.*, **2003**, 91 p.
76. Ovcharov, D. Quinze tresors des terres bulgares. *S.*, **2003**, 91 p.
77. Protonotarios, P. The silver coinage of the joint reign of Andronicos II and Michall IX (1295-1320). – *SNC*, Dec. **1972**.
78. Veglery, A., G. Zacos. Silver coins of Andronicos II and Andronicos III. – – *SNC*, Apr. **1962**.
79. Veglery, A., A. Millas. The silver coinage of Yohn VI Cantacuzenus / 1353-1354/. - *SNC*, Sept. **1972**.